









# HISTOIRE DE LA PEINTURE FRANÇAISE

DES ORIGINES AU RETOUR DE VOUET, 1300 à 1627.

**WITHDRAWN**







LOUIS DIMIER

---

HISTOIRE  
DE LA  
PEINTURE FRANÇAISE  
DES ORIGINES AU RETOUR DE VOUET  
1300 À 1627



PARIS ET BRUXELLES  
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE  
G. VAN OEST, ÉDITEUR

---

1925

LIBRARY OF THE  
MUSEUM OF FINE ARTS







## AVANT-PROPOS

---

*Ce volume est le premier des cinq, qui réunis feront l'histoire de la peinture française depuis les origines jusqu'à David. L'entreprise n'est pas neuve ; on peut dire cependant que tentée une première fois, elle laissait mieux à faire : la collection de l'Enseignement des beaux-arts, qui nous aura précédé, n'ayant donné en ce genre qu'un ouvrage assez disparate, confus et incomplet touchant le moyen âge, incroyablement resserré pour les plus riches époques de cette production, puisque le XVII<sup>e</sup> siècle et le XVIII<sup>e</sup> réunis n'y composent qu'un volume où tout est abrégé.*

*Il est vrai qu'elle n'a pas omis le XIX<sup>e</sup>, laissé de côté ici, comme partant de principes différents et formant tout seul la matière d'un livre : David ayant ruiné par ses enseignements et par la suppression de l'Académie Royale l'ancienne discipline, et terminé toute une époque.*

*Le sujet a été divisé en trois parties : Moyen Age et Renaissance, allant des origines au retour de Vouet en 1627, c'est l'époque des préparations ; XVII<sup>e</sup> siècle, allant du retour de Vouet, qui commence pour l'école Française une production suivie et des méthodes constantes, à la mort de Lebrun en 1690 ; XVIII<sup>e</sup> siècle, dans lequel l'école Française, auparavant romaine d'inspiration, accueille l'influence des Flandres et s'adonne au beau coloris. Cette période va de la mort de Lebrun à 1785, que parut le tableau des Horaces, déclarant le nouvel enseignement de David.*

\* ND541  
DS  
cop. 1

\* 1/5  
30  
1.2

43919



*Le XVII<sup>e</sup> siècle est celui de la perfection. Dans le but que l'école s'y propose, il atteint au sommet de l'art avec Poussin, Lesueur et Claude Lorrain, justement regardés comme les plus grands peintres français. Le XVIII<sup>e</sup> siècle est celui de la diffusion, à la fois par la variété des talents, par le crédit que prend l'art au sein de la société, par l'ascendant que nos peintres exercent à l'étranger. Cette période contient trois hommes du premier rang : Watteau, Chardin, Latour. Il faut ajouter Fragonard, si l'on ne considère que le don, contrarié par la négligence, et surtout si on a égard aux dessins que cet artiste a produits.*

*La première partie tient dans un volume, la deuxième et la troisième en occupent deux chacune. De la sorte nous avons estimé suivre une juste proportion, étant donné l'importance des faits dans la deuxième, leur extrême abondance dans la troisième, en comparaison desquelles les origines, si on les débarrasse des textes et des conjectures inutiles, n'offrent qu'une matière réduite et assez promptement parcourue.*

*Quant à l'illustration on n'a pu se dispenser d'y mettre plusieurs pièces connues, que leur importance imposait. Nous n'en avons pas moins eu soin de renouveler cette partie même, en donnant la reproduction de beaucoup de beaux tableaux moins connus et quelquefois peu accessibles.*

L'ÉDITEUR.

---



## INTRODUCTION

---

On trouvera réunie dans ce volume l'histoire de deux époques de la peinture française : le Moyen Age et la Renaissance. Ni l'une ni l'autre ne fournissait assez pour remplir un volume distinct. La peinture chez nous est un fruit de longue culture, dont les effets ont été d'abord rares et de faible importance. Ce que l'étranger longtemps apporta en ce genre pour l'usage de nos princes ou de quelques amateurs, ne tient pas davantage une place qui répare cet inconvénient. Même à la Renaissance, l'abondance des peintures exécutées à Fontainebleau au milieu du vide universel, compose un trop petit objet. Pas plus qu'au moyen âge, on ne peut dire qu'il y eût alors une école Française. On n'en voyait encore que les préparations.

Tel est le vrai nom de ces temps-là. Le caractère de préparation est empreint dans l'une et l'autre époque. Par-dessus les différences qu'elles offrent, il fera l'unité du livre qui les rassemble. Des tentatives tantôt débiles, tantôt brusquement contrariées occupent en fait de peinture française la période du moyen âge, un effort couronné celle de la Renaissance : mais comme l'effet de cet effort prend fin, on ne peut dire encore que le but fût atteint. Il ne le fut qu'un peu plus tard et sous le règne de Louis XIII. Ainsi, ce qui précède ce terme compose un tout, s'enferme dans un même cercle.

Quoique peu abondante en effet, l'histoire de cette période offre un grand intérêt, à cause des circonstances, maintenant assez connues pour qu'un esprit sans préjugé, raisonnablement informé et doué de quelque netteté s'y débrouille et en fasse son profit. Aux historiens d'autrefois ces temps ont apparu comme



une nuit profonde, percée de quelques rares mentions de peintures, qui faisaient soupçonner tout ce qu'on voulait. Il y a vingt ans, la fable installée dans ce domaine, fit régner la légende d'une école Française égale à celles d'Italie et de Flandre, dont la surabondance aurait même comporté quantité d'écoles provinciales, Artois, Touraine, Auvergne, dont il n'y a de mention nulle part. Pendant deux siècles, des peintres du premier rang nés français auraient peint quantité d'ouvrages détruits depuis, et dont la malveillance de la postérité aurait éteint même la mémoire.

Les textes lus et compris, les monuments classés comme il convient, enseignent réellement tout autre chose, à savoir le fait d'un art naissant dans des circonstances peu favorables, manquant d'enseignement et d'exemples, n'attendant de protection suivie que d'une monarchie menacée par la guerre, occupée par la politique, deux fois interrompue par la révolution. Deux contrées plus favorisées, soit par les modèles des anciens, soit par la richesse, soit par moins d'insécurité à cause de plans politiques moins vastes, la Flandre et l'Italie, soutiennent cet art de leur production, de leurs artistes, de leur influence, dans des conditions diverses et curieuses, qui composent un spectacle et un enseignement. J'ose dire que, lue ainsi, cette histoire donne plus de plaisir que la légende d'édification, le petit bon conte forgé par l'illusion. On y ressent davantage le contact des choses et le goût de la réalité. Quant à l'honneur du nom français, il n'exige pas du tout que le renom séculaire de l'Italie et de la Flandre soit rabaissé, ni qu'en défiance de l'une et de l'autre on revendique des titres d'originalité, qui n'ont jamais compté dans l'estime d'une production : l'histoire des arts n'étant composée que d'emprunts que les peuples n'ont cessé de se faire l'un à l'autre, pour le plus grand bien de chacun.

La France à cet égard a son heure d'influence, qui ne le cède à celle d'aucune autre ; elle a son apogée de production. Pour le mesurer, pour le connaître, pour l'estimer comme il convient, il importe de ne pas confondre toute cette histoire dans un plaidoyer de complaisance, de reconnaître les péripéties, d'avouer les différences d'époque, où les reculs, les ombres, les hiatus mêmes entrant dans le caractère d'ensemble, concourent à l'éclat du tableau.

# HISTOIRE DE LA PEINTURE FRANÇAISE

---

## CHAPITRE PREMIER

### ÉTAT DE LA PEINTURE FRANÇAISE AVANT JEAN LE BON

Ne commettons pas l'erreur de commencer l'histoire de la peinture française avant la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

Cette remarque s'applique à toute l'Europe moderne, quand il s'agit des arts d'imitation. Ni obtenue, ni recherchée, considérée je suppose comme un objet inaccessible à l'effort des hommes, l'imitation avant cette époque est absente des ouvrages des peintres et des sculpteurs. Les figures des uns et des autres sont sans proportions comme sans mouvement ; on n'y trouve de ressemblance avec le modèle naturel, que des indications dont la grossièreté est aperçue aujourd'hui des moins habiles, dont l'insuffisance éclate à tous les yeux. Afin de ne les en pas moins retenir comme des effets réguliers de l'art, une fausse philosophie, qui a sa source en Allemagne, a inventé d'appeler *naturalistes* les ouvrages venus ensuite, où l'imitation de la nature prévaut, comme si l'étude de la nature était une école entre plusieurs, et que le parti de la négliger fût un principe légitime.

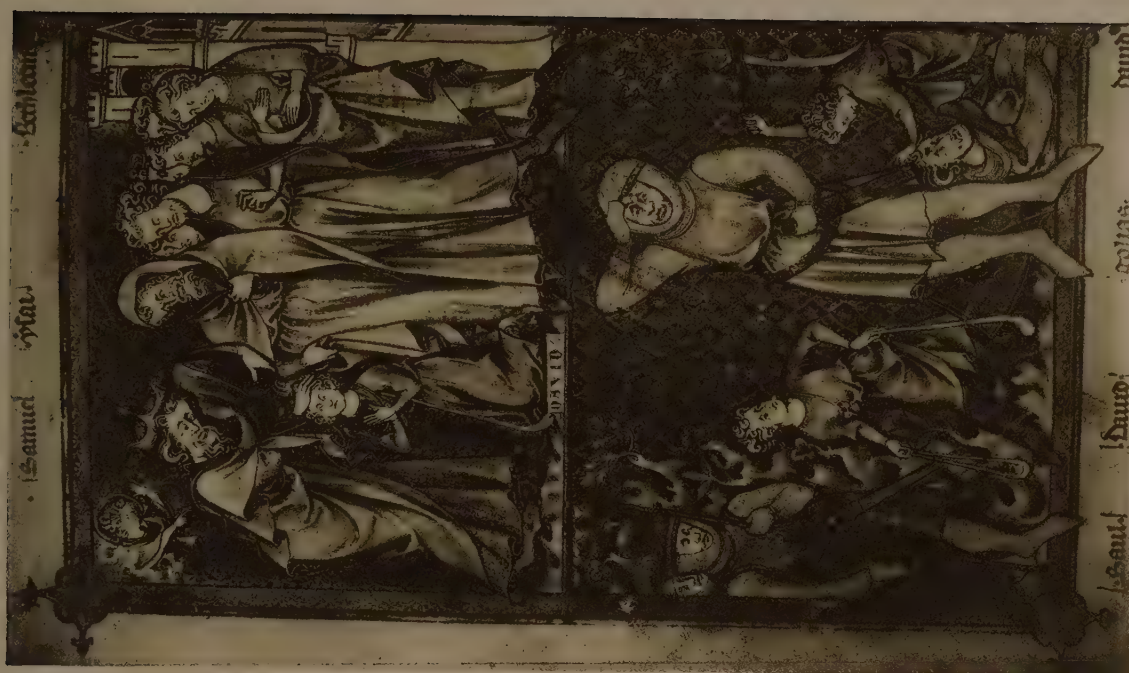
Mais ce principe, on est en peine de le définir, d'expliquer l'intention à laquelle il aurait correspondu, quoique on ait essayé pour cela du nom d'*idéa-*



*lisme*, moins convenable que tout autre, puisqu'il suppose la beauté, et que, dans ces ouvrages, le manque de naturel engendre la difformité. Quel idéal peut-il y avoir dans des pieds pointus, des yeux hagards, des corps fluets, des plis d'étoffe tracés comme des paquets de cordes, dans l'ankylose du geste, dans le défaut de perspective, qui rendent ces objets ridicules ? Chez les modernes comme chez les anciens, la beauté n'est entrée dans l'art qu'avec la nature. Non, ce qui caractérise les productions d'alors, c'est l'impuissance et la routine. Un tracé de convention, que les ouvriers se transmettent dans l'incuriosité de mieux faire, et que le public reçoit faute de connaître autre chose : manière rude, inepte et triviale, dit Vasari, *scabrosa, goffa e ordinaria* « issue non pas de l'étude, mais d'une pratique telle quelle qui se repassait d'un peintre à l'autre à travers les générations : *non mediante lo studio ma per una cotale usanza insegnata l'uno all'altro per molti e molti anni* ». C'est ainsi qu'il dépeint les peintres grecs, nommés par nous byzantins, qui travaillaient alors en Italie. Il en était ainsi partout ; partout les arts pour s'avancer eurent à briser cet esclavage.

Je suppose que l'ancienne expression *peint au vif*, ou *après le vif*, constamment employée dans les siècles suivants, enregistrait l'approbation qu'un pareil changement rencontra. Nous l'expliquons comme *peint d'après nature*, quoique en beaucoup de cas l'objet dont il s'agit ou n'ait pu poser, ou ne l'ait pas fait. Mais, *peint à la ressemblance du vif*, à la bonne heure. Nous ne songerions pas à le dire, parce que pour nous cela va de soi ; longtemps il n'en fut pas ainsi. Cette ressemblance fut d'abord une nouveauté qu'on remarqua ; plus tard, quand l'habitude en fut prise, l'expression qui la désignait traîna dans la langue sans qu'on y attachât de sens. *Peint au vif* ne fut plus qu'un archaïsme pour *peint*, puis enfin périt tout à fait.

Nicolas de Pise pour la sculpture, Cimabuë pour la peinture sont les auteurs que Vasari assigne au renouveau de l'art dans son pays : le premier signalé par la chaire de Pise en 1260, le second par la madone de Sainte-Marie-Nouvelle en 1267. Là commence pour lui l'histoire de l'art moderne. C'est qu'alors en effet l'œuvre de routine cesse, l'étude de la nature commence, et les succès toujours plus grands d'un effort dont le terme fut la Renaissance. En réalité la Renaissance commence là. Elle a là son début, et les deux cents ans de moyen



Clichés Catala frères, Paris.

HONORÉ.

2. — *Saul sacré par Samuel — David combattant contre Goliath.*  
Bréviaire de Philippe le Bel.  
Cabinet des Manuscrits de Paris.



VILLARD DE HONNECOURT.

1. — *Tracé mécanique d'animaux et figures.*  
Cabinet des Manuscrits de Paris.





âge qui succèdent, ne sont que sa préparation. En Italie cette préparation fut éclatante ; des œuvres illustres dans tous les arts signalent les siècles dont il s'agit ; en France, en ce qui regarde la peinture, ils n'offrent qu'une production bornée, probablement médiocre, si l'on en juge par ce qui reste, en tout cas sans retentissement, car les auteurs n'en font que peu de mention, et cet art n'a pas eu d'historien. Les modernes s'en sont plaints, ils attribuent ce peu de retentissement au silence gardé par l'histoire, sans faire réflexion que ce silence n'est pas une cause, mais un effet. A la gloire de la peinture française un Vasari, dit-on, un Van Mander ont manqué ; mais c'est que les Vasari et les Van Mander n'écrivent que sous l'injonction de célébrités hors de pair, lesquelles il est constant que nous n'avons pas eues.

L'art de peinture chez nous fut si stérile, que la matière même se dérobe quand il s'agit de dater seulement nos commencements. Nous n'avons ni un Cimabué, ni un Giotto, qui en Italie lui succède, chez qui on puisse observer la transformation de l'art. Les tableaux manquent absolument, et ce qu'on a pu découvrir de peintures murales depuis quatre-vingts ans, que s'y emploie sur tous les points du territoire le service des Monuments Historiques, est trop rare, ou trop mauvais, ou trop dégradé, ou de date trop incertaine pour permettre à l'étude de s'exercer. Il faut chercher ailleurs, dans d'autres documents, qui par bonheur nous sont offerts ; par un détour, ils mènent à nos fins. Le premier est l'album de Villard de Honnecourt, d'autres sont les miniatures peintes dans les manuscrits du temps, miroir aussi certain du degré d'avancement de l'art que les peintures en grand volume.

Villard de Honnecourt est architecte, né en Vermandois, sujet du roi de France. Son album, rempli de figures tracées à l'encre, visible au Cabinet des manuscrits de Paris, est de peu plus ancien que l'année 1250. Il n'offre en fait de talents que ceux de la routine, non seulement suivie, mais réduite en principes, dans quelques feuillets où l'art de peindre les choses consiste en des traits mécaniques, tirés selon certaines symétries, indépendamment de l'observation. Il n'y a pas de plus frappant exemple des recettes que dans leur ignorance les artistes d'alors se repassaient. Sous la figure d'un lion cependant, Villard écrit : « Sachez que ce lion fut fait après le vif. » L'objet de l'art n'était pas absent de



sa pensée. Il avait vu la bête ; ce qu'il en rend en peinture, il entend le distinguer des traits de convention dont se compose une pièce d'armoirie par exemple ; mais le talent de remplir son but lui manque, et ce dessin ne vaut pas mieux que le reste.

Les miniatures du temps sont de même, soit qu'on les considère dans le psautier d'Ingeburge qui est à Chantilly, soit dans celui de saint Louis, conservé au Cabinet de Paris : l'un et l'autre relevant de l'ancien style par le dessin mécanique, le trait écrasé, les statures disproportionnées, les visages grimaçants, le rehaut mince et cru, le coloris froid et brutal. Pour trouver l'amendement de ces difformités, il faut descendre jusqu'au règne de Philippe le Bel, aux ouvrages d'Honoré, enlumineur de ce prince, dont un Décret de Gratien à la bibliothèque de Tours, peint en 1288, et le Bréviaire du roi au Cabinet de Paris, peint en 1296, font connaître les talents. Avec beaucoup d'imperfection encore, ces peintures ne laissent pas d'offrir un sentiment plus juste dans les figures, une grimace moins laide dans les visages et des attitudes mieux observées. Descendons encore. Sous Philippe le Long, les Miracles de Saint-Denis, peints anonymes pour ce prince probablement en 1317, accusent un nouveau progrès. Sous Philippe VI de Valois enfin se révèle l'atelier de Pucelle, dans la Bible de Billing de 1327, dans le Bréviaire de Belleville d'avant 1343, où tout achève de s'épurer. Les visages prennent des traits réguliers, les plis du vêtement de la souplesse, l'exécution de la grâce et de la légèreté. Un goût de draperie large et tombante, des chevelures ondulées vers les tempes, de longues barbes soigneusement bouclées, un air de dignité dans les formes et dans l'attitude, chose tout à fait inconnue jusqu'alors, accusent l'entrée en scène d'un effort suivi, d'une attention féconde tournée vers la nature, où le renouveau de l'art prend date.

Voilà donc chez nous l'époque de ce renouveau, voilà le style où il s'exprime. N'oublions pas que cela tombait dans le temps où l'Italie abondait en grands peintres, dont le renom courait l'Europe. Les écoles de Florence et de Sienne faisaient goûter leurs premiers fruits. Même sans comparaison des œuvres, il serait donc naturel de croire qu'un changement si remarquable de la production française puisait aux sources d'outre-monts. De savoir comment cela put être,





MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

c'est une question que poseront seulement ceux qui ne soupçonnent pas la fréquence des communications entre les nations d'alors. Par les relations, par les voyages, par la transmission des ouvrages, elle était telle qu'un style faisait en vingt ans le tour de l'Europe ; si bien que ce qui pourrait plutôt nous étonner, c'est que notre pays ait mis si longtemps à se pénétrer du nouveau style. Mais c'est que la peinture y trouvait des circonstances peu favorables.

Seule la miniature florissait. Inférieure à l'Italie pour le reste, on se plaît même à supposer que la France l'emportait par là, que l'Italie en ce genre n'avait rien de comparable à nos enlumineurs. Dante, venu à Paris au témoignage de Villani, peu après 1302 sans doute, et qui conservait le souvenir des enlumineurs parisiens, nomme dans son poème, *quell'arte*

*Ch'alluminare è chamiata in Parigi :*

« Cet art qu'à Paris on nomme enluminure. » Prenant ce trait pour un hommage, on a dit que Dante avait omis de parler des miniaturistes de son pays, en sorte que son silence les sacrifiait aux nôtres. Il est certain pourtant qu'il nomme en cet endroit Oderic d'Agubbio comme « l'honneur de son art », et Franco Bolognais, dont les peintures, dit-il, rient encore davantage aux yeux :

*Più ridon le carte*

*Chè pennelleggia Franco Bolognese.*

Ainsi le poète ne vit rien à Paris, dont ses compatriotes ne fussent dignes à ses yeux de soutenir la comparaison. Généralement parlant, l'avancement dans chacune des applications de la peinture dépend moins de leurs conditions propres, que de l'état de l'art dans toutes. Ce qui se faisait en grand traînait le reste après soi. Giotto, selon Baldinucci, peignit la miniature, et ce qu'il apportait de nouveau dans le dessin devait être aussi bien ressenti dans la décoration des livres. En fait, celle-ci chez nous tient de l'école de Florence ; elle tient aussi de l'école de Sienne. Elle a de l'une la belle ordonnance des plis et la noblesse des expressions, elle a de l'autre la flexibilité, la grâce, les traits mignards et les contrastes.

En grand volume maintenant, chez nous toujours, qu'est-ce qui répondit à



ce style ? J'ai dit que les ouvrages manquent. Dans quelles mentions de travaux de ce genre, ramenées de cette époque lointaine, est-il permis de supposer que le renouveau de l'art s'exerçait ?

Dans le Roman de la Rose, dont l'auteur mourut en 1318, un passage, qui décrit la vertu de l'art de peindre, énumère les divers objets auxquels il s'applique : les figures d'abord, personnages de tournois,

Chevaliers armés en bataille  
Sur beaux destriers trestous couverts  
D'armes indes (1) jaunes et verts... (1) bleues.

Puis des divertissements, auxquels se mêlent les dames,

Bachèleri-es (1), danses, tresques (2), (1) galanteries. (2) rondes.  
De belles dames bien parées...

Puis, arbres et fleurs des champs, les bêtes, les oiseaux, bref la nature entière,

Beaux oisillons en verts buissons,  
De toutes eau-es les poissons,  
Et toutes les bêtes sauvages  
Qui pâturent en ces bocages ;  
Toutes herbes, toutes fleurettes,  
Que valetons (1) et pucelettes (1) jeunes gens.  
Vont en printemps es (1) bois cueillir ; (1) aux.  
Oiseaux privés, bêtes domesques (1)... (1) domestiques.

Toutes choses que le poète imagine formellement, non seulement de bosse ou de relief, mais de peinture :

Bien portraites, bien figurées,  
Soit en métal, en fût (1), en cire, (1) bois.  
Soit en tables et en parois.

*Table* c'est tableau, *paroi* peinture murale. En ces deux sortes, quelle était en ce temps-là la réalité de ces imaginations ? Quels ouvrages était-ce, et qui les commandait ? Comment s'en appelaient les auteurs ?

Peut-être on répondra qu'il n'y a qu'à lire les textes. Plusieurs l'ont fait, relevant les mentions où la qualité de peintre est jointe à quelque nom, et déclai-



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

ARTISTE INCONNU. COPIE.

*Entrevue du pape Clément VI et de Jean le Bon alors duc de Normandie.*

Copie ancienne.

Cabinet des Estampes de Paris.



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

rant autant d'artistes à mettre en ligne dans cette histoire. Mais cette méthode, téméraire en tous lieux, puisqu'il ne suffit pas d'avoir tenu le pinceau pour être digne de mémoire (si on ne l'a fait avec talent), l'est bien plus en un temps où les textes mêmes prouvent que le nom de peintre se donnait à des gens qui n'ont que faire ici. D'abord, il y a peintre en bâtiment, il y a aussi peintre en menues besognes, ne relevant que de basse industrie ; enfin, pour des raisons qui échappent en partie, ce nom est porté alors par des sculpteurs et même par des architectes ; cela ressort des textes mêmes et l'on n'en peut douter.

En général le train de la production différait beaucoup de ce qu'un lecteur moderne est porté à imaginer. Pour en prendre l'idée, rien ne vaut de recourir au Livre des Métiers d'Étienne Boileau, où s'en trouve la législation, remontant à saint Louis, mais qui durait encore.

On y remarque d'abord qu'aucun corps de métier n'y est constitué par les peintres, qui y figurent mêlés à d'autres professions. Lesquelles ? *Selliers* d'une part, *imagers* ou sculpteurs de l'autre. Non qu'il faille supposer à cause de ce partage, une diversité d'application à laquelle ils eussent été astreints. Cela n'est pas nécessaire. Les noms de *peintres-selliers*, de *peintres-imagers*, dont usent pour en parler les auteurs modernes, ne se trouvent pas dans les écrits du temps. Mêlés donc aux selliers aussi bien qu'aux imagers, il convient d'en conclure que les peintres n'étaient que peintres, vaquant aux besognes qu'ils voulaient. Pratiquer la peinture dut suffire pour s'inscrire de côté ou d'autre à volonté. Aux seules applications de peinture que le métier de sellier ou d'imager comporte, n'était donc pas borné l'exercice des peintres. Seulement, puisque ces professions sont celles auxquelles l'usage les avait réunies, comment ne pas entrer dans cette idée que leurs travaux d'abord y furent associés, et qu'on les en regardait comme les auxiliaires ? Voyons donc les besognes auxquelles cette association eut pour effet de les appliquer.

*Selles* et *écus* (boucliers) sont les ouvrages que le Livre des Métiers attribue aux selliers ; d'autre part, nous voyons nommer sellier dans quelques comptes Jean d'Alost, aussi dit « maître à faire litières », Jean de Troyes, payé d'une litière, laquelle fut peinte d'une *chasse de chiens et de daims*, de *feuillettes* et de *fougères* ; Baude de Croizilles payé d'un « atour d'armoiries » avec couver-



tures et bannières ; Uri de Méener payé de la peinture d'un char. Tels étaient les ouvrages des selliers auxquels pouvait s'employer la peinture ; d'où s'ensuit une première application des peintres, savoir de décorer le mobilier de l'écurie. L'autre est indiquée par les ouvrages que le Livre des Métiers assigne aux *peintres et imagers*, savoir *images* (statues) *taillées et peintes*, *tables* (retables et parements) *d'autel*, et *chapelles* (tableaux à volets) *sur mur*, en général besognes pour lesquelles on usait d' « étain ou enlevure » et de « drap à peinture à huile ou à détrempe ».

Les *tables* et les *chapelles* ont pu être de sculpture, le drap à peinture est la toile qui ne put servir qu'à des tableaux. Mais voyez la place de cet article, et dans quelle proportion ce témoignage le met à l'égard des autres besognes. C'est le quart de l'exercice d'une des deux professions auxquelles est associé le nom de peintre. La portée de cette remarque n'a rien de rigoureux ; le peu d'espace tenu dans un règlement par un article ne l'empêchant pas nécessairement d'avoir une importance réelle. Toutefois l'avertissement subsiste. Méfions-nous du nom de peintre rencontré dans les textes, et n'y attachons d'effet conforme à nos idées, qu'autant que d'autres cautions y sont jointes.

Or, de tout le règne de Philippe le Bel ou de ses successeurs prochains, pas une seule fois ces cautions ne se présentent pour un Français. Évrard d'Orléans en ce temps-là est dit peintre, mais mentionné seulement pour des œuvres de sculpture ; Étienne d'Auxerre l'est dit également, mais sans explication et d'une façon si générale qu'on n'en saurait rien inférer. Le seul cas dont on peut se croire certain est celui de trois Italiens, pourvus du titre de peintres du roi, besognant au palais de Poitiers pour le compte de Philippe le Bel. Quoique aucune mention distincte d'ouvrage ne soit jointe aux salaires qu'ils touchent, on ne peut croire qu'ils eussent été mandés pour une simple besogne de peintre en bâtiment. De plus l'un d'eux est connu comme peintre de figures, c'est Philippus Russuti, dont le nom se trouve en signature sur la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure à Rome, exécutée vers l'an 1300.

On le nommait en France Rizuti. Il avait avec lui son fils Jean ; le troisième de ces peintres est Nicolas Desmars. Leur séjour en France dura vingt ans, commencé en 1304, terminé en 1323 sous Charles le Bel. C'est un laps de temps



Cliché Catala frères, Paris

ARTISTE INCONNU.

*Portrait de Jean le Bon.*

Cabinet des Manuscrits de Paris.





considérable et qui ne put manquer de conséquence. Le peu qu'on sait de ces peintres ne permet pas de dire quel style ils apportaient. Il est possible qu'ils tinssent plus de l'ancien que du nouveau. Cependant Giotto avait vingt-huit ans alors. Peut-être ils portaient les leçons de ce fameux réformateur, peut-être l'amendement observé dans nos arts eut-il dans ce fait ses origines.

Van Mânder commence aux Van Eyck l'histoire de la peinture flamande. Il est certain qu'avant eux pourtant des peintres nés dans les Pays-Bas exercèrent leur art avec succès. Depuis quand exactement, c'est ce qu'on ne saurait dire. Au moins l'époque à laquelle nous sommes, porte-t-elle au compte des artistes flamands quelques-unes des mentions certaines de peinture dont on est en peine pour les Français. Cela donne à croire que ces contrées précédèrent la France dans l'art de peindre, qu'entre les nations d'en deçà des monts, la Flamande fut la première à naître aux arts d'imitation.

C'était la plus riche de l'Europe, celle d'autre part où la vie municipale inspirait davantage de ces rivalités dont les arts profitent chez une nation prospère. Gand, Bruges et Ypres étaient alors des cités d'une grande importance, où le luxe et l'ostentation, en aiguillonnant l'industrie, favorisaient en ce genre tous les progrès. La peinture y eut part bientôt, témoin les statuts des peintres de Gand, où l'on trouve dès 1328 mention de « tableaux à volets ou sans volets », de « bonnes couleurs sur pierre, toile », d'« ouvrage doré ou argenté sur pierre, toile ou tableau ». Ces mentions concernent l'étranger. Elles n'auraient que faire ici, si des princes du sang de France régnant sur ces contrées, n'en avaient occupé les peintres, et ne les eussent même parfois attirés jusqu'à Paris.

C'est ici le dernier événement que ce premier chapitre comporte. Mahaut, petite-fille de saint Louis, était alors comtesse d'Artois. Dans ses châteaux d'Hesdin, d'Aire et de Saint-Omer, nous voyons Simon, Jean Lignage, Éloi de Clockemacre peindre pour elle, le premier un retable et un parement d'autel en 1300, le second une Génération de la Vierge en 1315, le troisième un Christ en croix, une Vierge et les Évangélistes, autres retable et parement d'autel, en 1325. Mais son peintre principal fut Pierre de Bruxelles, qui demeura à Paris à peindre l'hôtel, depuis hôtel de Bourgogne, qu'elle habitait rue Mauconseil, et dans son voisinage l'église de Saint-Jacques de l'Hôpital. L'existence de l'ar-



tiste se prolongea jusqu'en 1339 au moins, ce qui le fait vivre près de vingt ans dans cette ville, car on l'y trouve dès 1320.

Cette année 1320 est celle du plus grand des ouvrages mentionnés sous son nom, et en général du plus ancien peint en France, dont on sache l'époque, le sujet et l'auteur. C'était l'Expédition de Sicile de Robert comte d'Artois, père de la princesse, peinte aux murs de la galerie du palais qu'elle eut à Conflans-lès-Paris. Nous en avons le marché, avec la description, qui marque que plusieurs épisodes se succédaient dans cet espace, car la figure du comte y revenait plusieurs fois, environnée de ses chevaliers. Les galères, nefes et vaisseaux de mer s'y voyaient, armés de gens d'armes. En l'un des pignons de la galerie était peint « comment ledit comte jeta les deux barils de vin en la fontaine », trait de sa vie que l'histoire ne nous a pas conservé. Les peintures étaient à fond d'or, « du plomb le plus fin que l'on pourra trouver », et les heaumes, hauberts et épées étaient faits d'étain. Il n'y eut pas sans doute de compartiment ; l'histoire dut se dérouler tout d'une pièce, quoique la mention de chaque épisode fût inscrite sur une litre courant sous la peinture.

Tel fut en cette première époque de l'histoire de la peinture française, le témoignage signalé de l'activité des Flandres. Avec celui des Italiens de Poitiers, c'en est le seul événement connu. Il manque pour en juger de savoir ce que nous savons de nos enlumineurs, je veux dire le mérite et le style. Quant au style on n'est pas sans ouverture du moins. Les Pays-Bas n'étaient pas moins en rapport avec l'Italie que la France ; ce qui se passait dans la péninsule ne leur était pas plus inconnu. Les œuvres de peinture flamande que nous rencontrerons, accusent l'italianisme. Il est à croire que déjà il y était établi, et que comme chez nos enlumineurs il y commandait le renouveau. Mahaut, patronne de cette production et qui alors en porte l'enseigne, recherchait les œuvres italiennes. Nous lui voyons acheter en 1328 trois grands tableaux et un petit rond à images « de l'ouvrage de Rome ». Et pour montrer plus certainement encore la Flandre engagée dans cette affaire, ce n'est ni d'un Italien, ni d'un Français qu'elle les recouvre ; c'est un Flamand, Jean de Gand, qui les lui vend.

Ainsi tous ces traits se rejoignent assez bien pour esquisser le tableau de cette première époque : magistère italien, main flamande, la miniature seule aux Français.

## CHAPITRE II

### L'ENTREPRISE ITALIENNE D'AVIGNON, SES EFFETS

Venons maintenant au fait considérable, qui devait dans le second quart du siècle, transporter en quelque sorte l'Italie même en France : je veux parler des ouvrages d'Avignon. Depuis 1309 les papes de Rome eurent leur résidence dans cette ville. Les travaux qu'ils y ordonnèrent commencent avec Jean XXII. Benoît XII, régnant de 1314 à 1342, bâtit le palais qu'on voit encore, et en commença les peintures, que Clément VI (1342 à 1352) multiplia.

Un nombre infini de salles, de galeries, de chapelles grandes et petites reçurent des ornements ou furent peintes à sujets, de manière à étonner tous les regards. On n'avait nulle idée de cette profusion en France. Le pays fréquenté où elle prenait naissance, le long de la voie banale du Rhône, s'ajoutant aux raisons d'y aller visiter le pape, en redoubla l'effet. Il ne faut pas demander si l'esprit des rois mêmes en fut frappé. Comment le désir ne leur serait-il pas venu d'imiter cette magnificence mise tout à coup sous les yeux de leurs sujets, étalant les signes d'une richesse qu'on comparait avec la leur ? Pour ces raisons toutes seules, avant même d'aborder la portée d'école de ces peintures, l'entreprise d'Avignon mérite de compter pour beaucoup dans l'histoire de l'art français.

Les anciens auteurs ont écrit que Giotto s'y était transporté. Il n'en est rien, mais cette erreur donne une idée de l'éclat jeté par ces ouvrages, puisqu'on allait jusqu'à en faire honneur au premier peintre de ces temps-là. Le déploiement immense du palais, les résidences établies par les papes à Sorgues et à Châteauneuf, qui sont deux endroits de la province, les bâtiments élevés outre-Rhône à Saint-André depuis nommé Villeneuve, où subsistent les restes d'une chartreuse célèbre, composaient comme une nouvelle Rome, où se donnaient rendez-vous tous les arts. Simon Martini dit Memmi, de Sienne, y parut en



1339 avec son frère Donat, et (selon Vasari) y peignit « quantité d'ouvrages à fresque et de tableaux », entre autres le portrait de Pétrarque, hôte fameux de cette cour, et celui de Laure, qu'il a célébrée dans ses vers. Le portail de Notre-Dame des Doms, la cathédrale, conserve encore de ses peintures : une Notre-Dame entourée d'anges dans le tympan de l'arcade, et dans le fronton au-dessus Notre-Seigneur que d'autres anges accompagnent. Un Saint Georges y était peint dont on ignore l'endroit, et le tout portait ce distique maintenant effacé :

*Pictoris mirare manus. Celeberrimus arte  
Memmius hoc magno munere duxit opus.*

« Admirez la main du peintre. Memmi illustre dans son art a fait cet ouvrage à grands frais. »

De tous les papes d'Avignon, Clément VI est celui qui fit peindre davantage. Par les archives du Vatican nous savons celui qu'il y employa : Mathieu di Giovanetti, dit Mathieu de Viterbe, auteur dans le palais de trois chapelles, Saint-Michel, Saint-Mathieu, Saint-Martial. La troisième seule subsiste. Les ouvrages qu'elle renferme s'étendent sur quatre murailles coupées de deux fenêtres, formant deux frises et quatre demi-frises, deux lunettes et quatre demi-lunettes, où se développe la vie du saint, joint un Crucifiement comme tableau d'autel. Les huit retombées de la voûte bâtie en croisée d'ogive sont également ornées de peintures. Selon la disposition imparfaite du temps, des sujets différents se côtoient dans ces espaces sans qu'un compartiment fasse la séparation, en sorte que l'œil n'y jouit d'aucun repos. Nous avons là l'enfance de la décoration. Les compositions vont se poursuivant grossièrement du plat du mur dans l'embrasure des fenêtres ; mais les tableaux pris en soi sont très beaux, principalement l'Apparition du Sauveur au saint, dans la demi-frise à gauche de l'autel, et la Résurrection des païens foudroyés, dans la lunette du même côté. Le dessin est gracieux, l'exécution précieuse ; un agrément de miniature règne partout. Une composition singulière ne représente que des églises, celles que saint Martial bâtit à la gloire de Dieu, mêlées de feuillages et formant paysage.

Du même pape probablement aussi date la décoration de la Garderobe, retrou-

vée sous le badigeon et à laquelle la restauration n'a pu sauver l'aspect de la ruine. On y voit peints les sujets de la Chasse et de la Pêche, au milieu de toutes sortes de verdure.

Toujours sous Clément VI le cardinal Aubert bâtit la chartreuse d'Avignon, et dans la chapelle qu'il y eut pour son usage, fit exécuter d'autres peintures. On a écrit sans apparence qu'un Simon de Lyon en était auteur. C'est au moins l'œuvre de trois mains, diversement répandues sur les cinq pans qui forment le chevet de la chapelle. Le tableau d'autel, représentant le Crucifiement, et les sujets de la vie de saint Jean-Baptiste peints dans les pans extrêmes sur deux étages, ainsi que les figures de Clément V, de saint Étienne, de saint Laurent et d'un saint diacre, peintes à hauteur de main d'homme à droite, sont d'un artiste délicat et charmant ; dans tout le reste des parties hautes, les grandes figures de prophètes valent moins. Le pape agenouillé devant la Vierge, sur le pan de retour à droite de l'ancien autel, est un morceau des plus grossiers.

Dans le palais d'Avignon cependant, Mathieu de Viterbe décorait un endroit que les comptes nomment *tinellus*, ainsi que la salle du Consistoire. Rien ne demeure de ces ouvrages-là, dont le second était fort important. Quantité d'auteurs le confondent avec l'Audience, où deux retombées de la voûte conservent vingt figures de Prophètes. Le cardinal Aubert, devenu pape sous le nom d'Innocent VI, commanda ces figures au même Mathieu de Viterbe. C'était en 1353. Le style joint à l'exécution en font un morceau principal. La chapelle Saint-Jean, œuvre de main inconnue, paraît être de cette époque. Dans une lunette pleine, l'artiste a peint le Crucifiement ; chacun des autres côtés a deux demi-lunettes au-dessus de deux demi-frises. Dans chaque retombée de voûte ne paraît qu'un personnage. La stature des figures plus grande, la peinture plus vigoureuse, quelques essais de compartiment qui mettent l'ordre dans les sujets, donnent à cet ouvrage la tenue décorative qui manque à la chapelle Saint-Martial, quoique avec moins d'agrément.

Tels sont les travaux que la présence du Saint-Siège valait à Avignon, tels sont les artistes qui y pourvurent. Simon Memmi mourut en 1345, Mathieu de Viterbe prolongea sa vie jusqu'en 1368, sous le pontificat d'Urbain V.

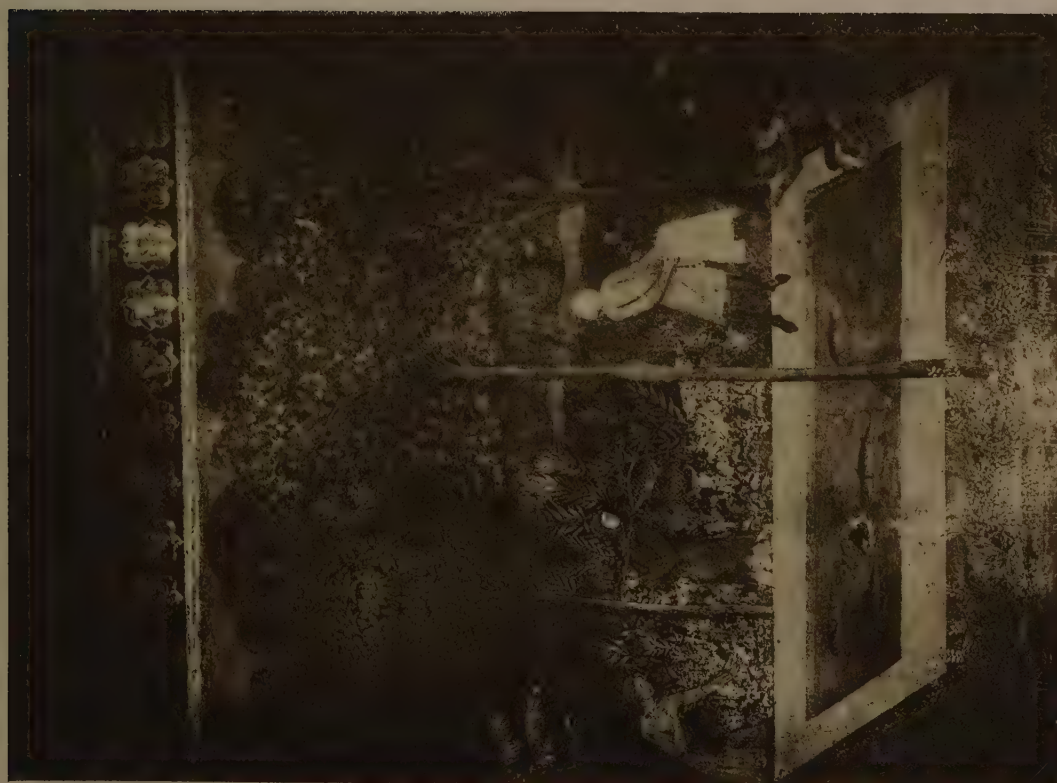
Aux ouvrages nés sur place n'était pas limité l'éclat que jetait cette capi-



tale des papes. D'autres y furent apportés d'Italie. Nombre d'années après, de curieux témoignages rapportent que les Cordeliers d'Avignon, les Dominicains de Carpentras conservaient de vieux tableaux, dont la venue certainement remontait à cette époque, œuvre de Jean di Duccio de Sienne, de Philippe et de Frédéric Memmi. De la main d'Orcagna, d'autre part, au témoignage de Vasari, furent des tableaux peints pour le pape, qu'on voyait dans la cathédrale. Sans doute l'école Siennoise surtout se répandait dans le pays, non seulement par la présence des maîtres, mais parce qu'on en recherchait les œuvres pour les églises, les palais, les couvents de la province. Un de ces ouvrages en deux panneaux formant quatre sujets, deux de la vie de saint André, les deux autres d'un saint et d'une sainte, maintenant au comte de Demandolx-Dedons de Marseille, se voyait au prieuré de Thouzon.

Jean le Bon n'étant encore que duc de Normandie, vit l'Avignon nouvelle dans un voyage qu'il fit à la mort du pape Benoît XII pour recommander l'élection de Clément VI en 1342. Le souvenir en était gardé dans un tableau de la Sainte-Chapelle de Paris, probablement donné par le nouveau pape, aujourd'hui détruit, dont il reste une copie que l'amateur Gaignières avait fait tirer en son temps. Clément VI et le prince s'y voient assis en face l'un de l'autre ; à genoux devant le pontife est le duc de Bourgogne Eudes IV, présentant un tableau à deux feuillets. Le pape était Français, limousin d'origine, ancien moine de la Chaise-Dieu. Cet échange de peintures entre le prince et lui témoignent d'un goût pour les arts de la part de la cour de France. Ne soyons donc pas étonné que sept années après, peu avant que Jean le Bon montât sur le trône, on l'en ait vu donner les signes dans la décoration du château de Vaudreuil.

C'était une résidence au sein de son duché, non loin de Pont-de-l'Arche, au pays des Vallées. Un peintre du nom de Jean Coste y travailla sept ans, de 1349 à 1356, dans la galerie, la chapelle et plusieurs chambres. La galerie reçut des sujets héroïques, savoir de l'histoire de César, avec une frise ou litre de bêtes et de figures diverses. Dans une salle était peinte une Chasse. La chapelle eut pour tableau d'autel une Trinité entre saint Louis et saint Michel, et tout autour la vie de la Vierge, celle de sainte Anne et la Passion. Un oratoire voisin offrit une Annonciation, et, au pignon en face, quantité d'anges. Cette seule



1. *La Pêche.*

ARTISTE INCONNU.

Cabinet de la Garderobe dans le Palais des Papes d'Avignon.



2. *La Chasse.*

Clichés Bartsago, Avignon.



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

énumération marque la magnificence, et sans doute le dessein d'entrer en concurrence avec les ouvrages d'Avignon. Même, si la Chasse peinte dans la Garderobe existait lors de sa visite, on peut-supposer (avec le regretté Robert Michel) qu'elle avait fourni l'idée de celle du Vaudreuil. Devenu roi sitôt les travaux commencés, les ressources ne manquèrent pas au prince pour les achever dans le temps raisonnable.

Si l'ouvrage s'inspira de l'Italie quant au style, c'est ce qu'il n'est pas possible de dire. Il était à fond d'or comme la galerie de Pierre de Bruxelles à Conflans. A cause de cela j'incline à croire qu'il suivait une tradition déjà formée en deçà des monts d'exemples italiens précédents, plutôt qu'une influence italienne actuelle.

Tout contribue à rendre cet ouvrage important. Rien ne le suivit pourtant. C'est qu'il tombe à la veille d'une catastrophe pour le pays. L'année 1356, qui le vit terminer, est celle de la bataille de Poitiers. Le roi battu, fait prisonnier, emmené en captivité à Londres, laisse Paris en proie à l'émeute, et la France à la guerre civile. Pour le Dauphin, qui prit le royaume en son absence, pas plus que pour lui, ce n'était le temps de faire peindre. Une paix onéreuse, qui le rendit à son trône en 1360, mais que suivit bientôt une prison nouvelle, ne laissèrent désormais nul lieu à la protection des arts. Charles V, qui succéda en 1364, rétablit les affaires du royaume. Mais on doit croire que les économies imposées par ces événements, limitaient chez lui le luxe et la dépense. Quoique ami des livres et fameux par la bibliothèque qu'il forma, on ne voit pas que ceux qu'il fit exécuter se recommandent par l'enluminure. Cependant il bâtit le Louvre, et fit de l'hôtel Saint-Paul, qui s'étendait sur tout le quartier de ce nom du côté de la porte Saint-Antoine, une résidence brillante et renommée.

Il y avait alors à Paris une princesse qui menait un long veuvage au sein d'une dévotion qu'embellissait le goût des arts. C'était Jeanne d'Évreux, femme de Charles le Bel, qui lui survécut plus de quarante ans. Maint bel ouvrage d'orfèvrerie fut donné par elle aux églises ; de précieuses enluminures étaient entre ses mains. En fait de peinture pourtant, on ne sait d'elle qu'une commande, savoir trois sujets, de saint Jean, de saint Louis de Marseille et d'elle-même en prières, qu'un Flamand, Jean de Saint-Omer, peignit pour la sépulture de son cœur dans l'église des Cordeliers en 1370.

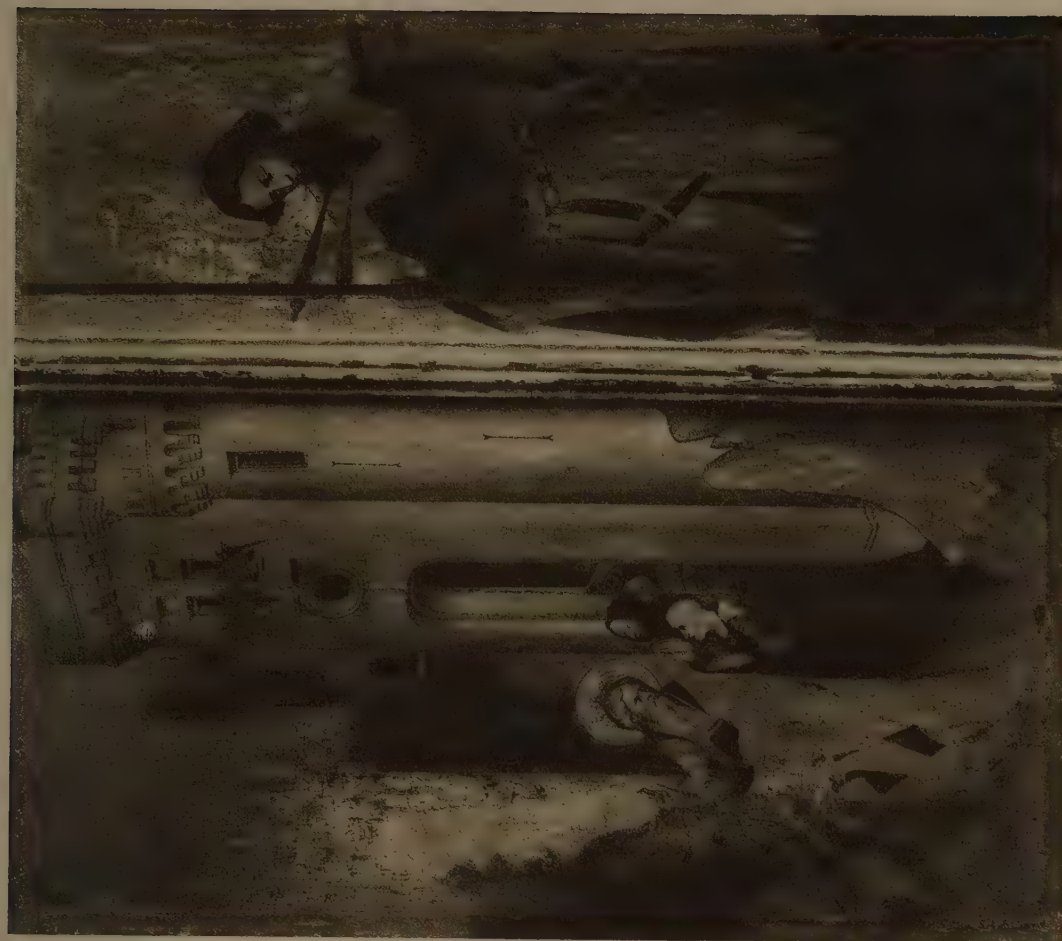
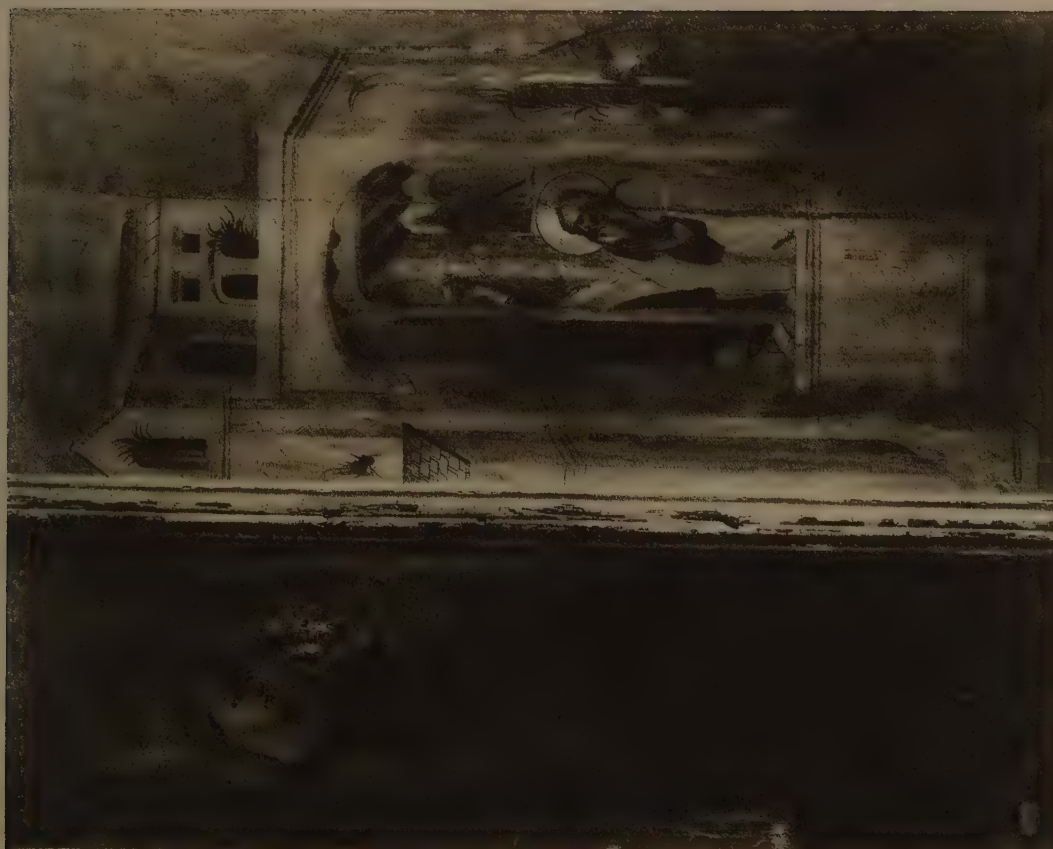


Sauval, qui trois siècles plus tard puise à bonne source l'information, ne signale au Louvre pour ces temps-là nulle peinture autre que d'ornement. A l'hôtel Saint-Paul c'est différent. Dans la galerie de la Reine, une terrasse était peinte, qui portait une forêt d'arbres à fruits mêlés de fleurs, parmi lesquels des enfants répandus cueillaient les unes, mangeaient les autres. Dans une allée qui menait la reine à son oratoire dans l'église, des anges peints aux murailles soutenaient un rideau ; d'autres, qui jouaient des instruments, paraissaient descendre de la voûte. Il y avait aussi une salle de Thésée, ainsi nommée des actions de ce héros qui y étaient peintes, mais on ne dit pas si ce fut alors.

Les économies, le malheur public ne sont pas la seule cause qui ait borné chez nous l'essor de la peinture. Il est certain que les mœurs y prêtaient peu. Cela se connaît au genre d'ornement différent pratiqué dans les chambres d'habitation, au petit nombre des tableaux couchés dans les inventaires, au peu d'étendue de murailles qu'offrait dans les églises l'architecture en vogue à l'exercice du pinceau, enfin à la façon dont on ornait alors le dessus et le devant des autels, où des tableaux auraient pu trouver place.

Ce dernier point mérite qu'on s'y arrête. Ce dessus et ce devant faisaient alors partie d'ensembles d'ornements de messe, où tout allait d'accord et qu'on nommait *chapelles*. Avec la parure de l'autel, elles comprenaient celle de l'officiant : chasuble, manipule, mitre au besoin, le tout de soie blanche peinte à grisaille. Ces grisailles habillaient l'autel, dont le dessus, que nous appelons retable, s'appelait alors *dossier* ou *table d'amont*, et le devant, que nous appelons parement, s'appelait *frontier* ou *table d'aval*. A cause de l'espace qu'elles présentaient au peintre et de la facilité qu'offrait l'étoffe tendue, c'était les principales parties de la chapelle. Pourtant la légèreté de l'ouvrage, la limitation du procédé, l'absence de coloris, mettent un retable de cette sorte fort au-dessous pour l'importance, du tableau dont il tenait la place. Au sens complet du mot de peinture, c'était autant de perdu pour elle. Cependant ces chapelles étaient en très grand nombre ; dans l'inventaire de Charles V, on n'en trouve pas moins de soixante-deux. C'est l'indice d'une grande préférence et d'un décri sur les tableaux.

Quant aux murs des églises, on sait quel peu d'espace l'architecture gothique



ARTISTE INCONNU.

*Histoire de saint André.*  
Autrefois au prieuré de Thouzon.  
Au Comte de Demanldox-Dedon.

Clichés Ad. Braun, et C<sup>ie</sup> Paris.





toute en fenêtres d'une part, toute en voûtes d'arête de l'autre, y laissait à la peinture, contrairement aux fabriques romanes, où le peintre trouve des toises de murailles à couvrir. Par malheur, à celles-ci n'avaient correspondu que les essais manqués de l'art dans sa torpeur. Quand il commence à s'avancer, c'est pour se voir ôter la place.

Dans les chambres d'habitation, de maigres ornements, des étoiles, des fleurons sur champ, quelque motif en jeu de fond, font le principal de l'ornement d'alors. A Hesdin nous voyons qu'une chambre avait pour motifs des perroquets, on la nommait chambre aux papegaux ; plus tard à l'hôtel des Tournelles, des courges semées de même sont cause de nommer une galerie, galerie des courges. Au Louvre, le lit de parade de la chambre du roi est peint en rouge avec des rosettes d'étain blanc. En fait de tableaux, sur 3.906 objets précieux de l'inventaire de Charles V, on n'en trouve pas plus de 23 ; sur 4.000 que contient celui du duc de Berri, pas plus de 24. Encore n'est-on pas sûr de cette proportion même, car le nom de tableau est équivoque, il ne veut pas toujours dire peinture. Il y a « tableau d'or, « tableau de broderie », « tableau de marqueterie ». Même *tableau de bois* n'est pas certain, vu qu'on trouve des articles comme celui-ci : « un tableau de bois auquel a une demi-figue de Notre-Dame garni et couvert d'argent doré, et a entour son diadème menue pierrierie ».

Telles sont les bornes que nous voyons mises alors au goût de la peinture, et partant à sa production. Ne nous étonnons donc pas qu'il en reste peu d'exemples. Étonnons-nous bien moins si les peintres qu'on rencontre, même au service du roi, en titre de fonctions et à gages, ne paraissent dans les textes que pour d'autres besognes que de peinture proprement dite.

C'est le cas de celui qui tient ce rang sous Jean le Bon. Il se nomme Girard d'Orléans. Il paraît en 1344, il meurt avant 1361. Pas une fois dans les comptes, on ne le trouve payé d'un seul ouvrage capable de satisfaire la recherche ou de piquer l'attention. C'est une litière pour la comtesse de Blois, des meubles probablement de toilette, sous le nom de « demoiselles à atourner », des pions pour l'échiquier du roi, enfin des chaises de nécessité ; bref vingt brimborions où l'on ne prend d'intérêt que celui d'un aperçu des plates besognes auxquelles

le voisinage des selliers attachait ces peintres. Cependant Girard ne quittait pas le roi ; il le suivit à Londres dans sa captivité. Ses fonctions lui donnaient l'autorité sur d'autres, comme il paraît par la visite dont il fut chargé au Vaudreuil afin d'en hâter les travaux.

Cette visite est cause qu'on s'est imaginé qu'ils avaient lieu sur ses dessins parce que le marché commande au peintre exécutant de « les tirer d'un certain livre, *de quodam libro extrahere* ». Mais quand on supposerait un livre de peintures, serait-il seulement certain qu'on le donnait à copier ? Il pouvait n'être question que d'en prendre les sujets. Et la visite de Girard, en quoi prouve-t-elle que les dessins du livre, s'il y en eut, fussent les siens ? Sa commission n'a pas pour but de vérifier si le livre a été bien suivi, mais si l'ouvrage s'avance. « Peintures, dit cette commission, lesquelles nous voulons être parfaites le plus tôt que l'on pourra » ; en vue de quoi il s'agit de fournir l'argent pour les aides et pour les couleurs. Nulle mention d'une autorité qui s'exercât sur l'art lui-même ; Girard ne paraît en cette affaire qu'à titre d'officier du roi, chargé d'un service de bureau.

Une chapelle du genre que j'ai décrit, nommée aux inventaires *chapelle maître Girard*, fut certainement l'œuvre de ce peintre. Il avait peint aussi un « tableau de bois de quatre pièces » qui figure sous son nom au même lieu. Nous n'en savons pas les sujets.

Tout cela est peu ; mais c'est sur moins encore que nous pouvons présumer ses talents, puisque de ce peu rien ne demeure. A défaut d'œuvre reconnue d'un maître, deux ouvrages anonymes nous restent en exemple de la production du temps : un tableau, qui est le portrait de Jean le Bon, au Cabinet des manuscrits de Paris, une grisaille sur soie, partie de chapelle, qui est le parement de Narbonne au Louvre.

L'art dans le premier est médiocre. C'est un profil peint à fond d'or. L'expression est fixe et stupide, et le dessin indifférent. On l'a attribué à Girard, à Jean Coste, sans plus de raison pour l'un que pour l'autre. Il répète le portrait du roi qui se trouvait dans le tableau d'Avignon, ce qui prouve non pas un même auteur, mais certainement un trait original, dont les deux ouvrages furent tirés. Le parement de Narbonne offre un Crucifiement, entre les portraits agenouillés du

roi Charles V et de la reine, surmontés de l'Église et de la Synagogue, et de chaque côté trois sujets, qui sont à gauche le Baiser de Judas, la Flagellation, le Portement de Croix, à droite la Mise au tombeau, la Descente du Sauveur aux Limbes, et un *Noli me tangere*. Il y a dans ces sujets de la recherche et du talent, de la vérité dans les étoffes, de la variété dans les mouvements, bref le témoignage d'un niveau distingué de l'art.

Pendant que ces ouvrages voyaient le jour à Paris, autour d'Avignon même les peintures du palais faisaient école. En Provence, en Languedoc, en Savoie, même en Basse-Auvergne, l'école Siennoise eut des imitateurs. A Carcassonne dans l'église Sainte-Marie, à Brioude dans l'église Saint-Julien, on trouve des œuvres de ce style ; à Toulouse, la chapelle des Jacobins peinte en 1341, en offre un exemple de mérite. Mais rien n'égale à cet égard les peintures de l'abbaye d'Abondance en Chablais. Elles décorent les murs d'un cloître au nombre de sept : Nativité de la Vierge, Présentation, Annonciation, Visitation, Nativité du Sauveur, Circoncision, Fuite en Égypte. La première et l'avant-dernière sont presque entièrement effacées ; mais les autres témoignent des talents d'un maître. La Présentation reproduit une composition de Thaddée Gaddi, alors célèbre, qui est à Santa-Croce de Florence.

Tout cela se produit fort loin de la cour de France, hors du territoire même auquel elle commandait. Aussi ne saurait-on le comprendre précisément dans cette histoire. Tout ce qui rentre aujourd'hui dans les limites de la France n'appartient pas à ses arts dans le passé. Touchant l'atelier d'Avignon, la production qui prit naissance plus tard et sans doute à sa suite, intéresse pourtant l'art français à cause de la part que nous y verrons prendre à plusieurs peintres nés en France, parties nécessaires du sujet. N'oublions pas cependant que pris en soi, la Provence et son voisinage sont le lieu d'une production longtemps étrangère, puis provinciale seulement, dépourvue de lien avec les faits qui font l'essence de ce récit.

Au demeurant ces contrées n'avaient peut-être pas reçu d'Avignon seulement leurs exemples. Un Marin de Arsa, qui travaille à Marseille de 1294 à 1319, avait certainement appris d'ailleurs, de Nice peut-être, où se fait connaître Ludovic Ripetti en 1291. Seulement ce qui est probable, c'est que sans la cour des papes rien de considérable n'eût suivi.



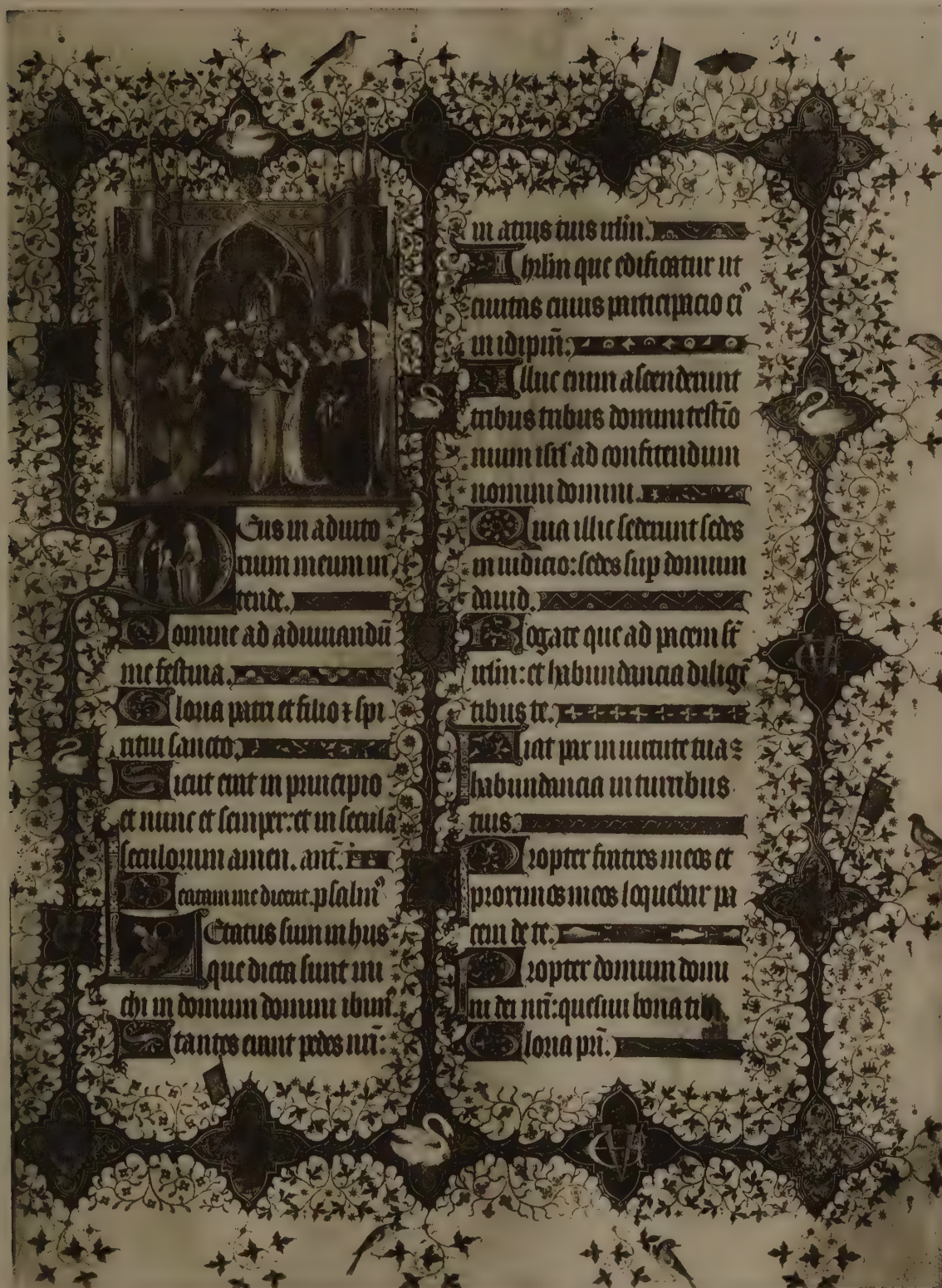
### CHAPITRE III

#### LES OUVRIERS FLAMANDS AU SERVICE DE NOS PRINCES MÉCÉNAT DU DUC DE BERRI

Ce chapitre est le plus digne d'intérêt dans la peinture du moyen âge français. Avec le témoignage certain d'un mécénat exercé par nos princes, il nous apporte une production d'enluminure incomparable, enfin et troisièmement, fait unique, un tableau : tableau de maître, tableau d'importance, parfaitement conservé, dont on sait l'auteur et l'histoire. Les princes sont les ducs de Berri, de Bourgogne et d'Anjou, l'enluminure est celle des Flamands qui travaillèrent sous Charles VI, le tableau est celui de Brouderlam. Tout cela compose un récit, des conclusions, des certitudes, qui pour la première fois font briller la lumière au milieu de tant d'obscurité. Venons à la suite des faits.

Le règne de Charles V finit en 1380. Alors se faisait estimer un peintre, que son prénom et son lieu d'origine ont fait confondre avec Jean Van Eyck. Il avait nom Bandol, et on l'appelait Jean de Bruges. Comme d'autres artistes de son pays, il demeurait en France au service de Charles V, au moins depuis 1368. C'est le plus ancien peintre flamand dont on ait les œuvres. Cependant il succédait à de plus anciens, que j'ai dits, et sans doute avait appris d'eux. Sa renommée s'étendit je crois plus que la leur, car on la voit portée fort loin. Il travaillait en grand volume, quoique on ne sache rien en cette sorte qu'il ait destiné au roi de France ; il travaillait en miniature aussi, ayant peut-être appris cet art des enlumineurs parisiens.

S'il en est ainsi, il faudrait dire que notre nation dans cet enseignement s'était immolée à la sienne, car après que Jean de Bruges eut paru, on ne voit plus rien de considérable sortir en ce genre de notre école. L'enluminure passe aux Flamands. Sur le sol même de France et dans Paris, Pucelle n'a de successeurs qu'en eux. C'est un fait important, vu que la miniature occupe dans



Cliché Catala frères, Paris.

JACQUEMART DE HESDIN.

*Le Mariage de la Vierge.*

Page des Grandes Heures du duc de Berri.

Cabinet des Manuscrits de Paris.







Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

LES FRÈRES LIMBOURG.  
*Le duc de Berri traitant ses familiers.*  
Page des Très Riches Heures de ce prince.  
Chantilly.



la période où nous sommes parvenus, le premier soin des amateurs français. En devenant flamande, elle met plus qu'aux trois quarts cette histoire dans la dépendance des Pays-Bas. Jean de Bruges en 1371 décore une litière pour Marguerite fille du comte de Flandre, son prince. En 1373, ayant reçu commande d'un retable pour Pierre I<sup>er</sup> roi d'Aragon, il est contraint d'en rendre l'argent parce que l'ouvrage n'est pas remis. Cette même année il fournit les cartons d'une tenture de tapisserie représentant l'Apocalypse. Nicolas Bataille, tapissier parisien, exécute l'ouvrage en 1377 et en 1379. Louis II, duc d'Anjou, le commandait.

C'est le moment d'introduire la figure de ce prince et des autres fils du roi Jean, pour la protection qu'ils accordaient aux arts. J'ai dit que Charles V semble y avoir eu peu de part ; il en fut autrement de ses trois frères puînés, Anjou, Berri, Bourgogne, dont les noms à cette époque dominent toute la production. Seulement leur âge a fait que leur rôle s'étend surtout sous le règne de Charles VI. Pour les beaux-arts comme pour les lettres c'est le plus brillant de la France au moyen âge. Viollet-le-Duc a méconnu cela, assignant au règne de saint Louis ce premier rang. Sous saint Louis cependant, ni les lettres, ni la vie de société ne furent ce qu'on les vit alors. Guillebert de Metz, qui fait un peu plus tard la description du Paris de cette époque, donne l'idée de l'éclat qu'y jetait le goût, le luxe, la politesse, du charme qu'au moyen de toutes ces choses la ville exerçait sur l'Europe. En poésie, Eustache Deschamps, Christine de Pisan faisaient l'ornement de la cour. Dans les arts, la tapisserie du duc d'Anjou ouvre magnifiquement cette époque.

Cinq pièces furent tissées, dont trois hautes de quinze pieds, longues de soixante-quinze ; chacune formée de quatorze tableaux en deux files, dépeignant un verset du saint livre, et portant à l'entrée sur toute la hauteur, une figure assise sous un dais ou tabernacle. Deux autres n'ont que six et huit tableaux, dans l'une desquelles, en outre, manque la grande figure. Le tout fait quatre grandes figures et cinquante-six tableaux, dont cinq par malheur ont péri, et deux sont en parties ruinés. L'ouvrage fut accru plus tard, peut-être sur d'anciens cartons, peut-être seulement dans le même style, de deux pièces de même grandeur et de même disposition. A ne considérer que ce qu'il y a d'ancien,



c'est un objet inestimable. Il n'y faut pas chercher l'effet dans le coloris, ni l'abondance dans la distribution ; mais tout ce dont l'art du temps était déjà capable dans une entreprise où le rendu est limité par le tissage, s'y trouve dans un haut degré. Les attitudes sont belles, les étoffes excellentes et disposées souvent avec un goût charmant. Les grandes figures ont beaucoup de style et de majesté. Tels étaient en grand les talents de Jean de Bruges : en fait d'enluminure, ils nous sont révélés par celle que garde de lui à La Haye le Musée Meerman-Westreenen, où Charles V paraît recevant l'image du livre qu'elle décore, présenté à genoux par l'auteur, nommé Jean de Vaudétar. Elle est datée de 1371.

Outre le mérite offert par cette peinture, elle a cette importance d'ouvrir la nouvelle période d'enluminure, qui va jusqu'à la fin du règne suivant, et comprend trois générations d'artistes. Jean de Bruges fait la première, la seconde comprend Beauneveu et Jacquemart de Hesdin, la troisième Jacques Cone et les trois frères Limbourg, dont le dernier mourut vers 1416. De dire pourquoi les ouvriers de Paris perdirent l'éminence en ce genre, cela ne se peut ; mais les raisons qui font que ceux de Flandres furent propres à les remplacer, s'expliquent.

Depuis Mahaut, au sein de son pays même, la peinture flamande avait continué d'avancer. Quoique son débouché fût en partie la France, il ne faut pas croire que cette production ne fût réalisée qu'au service de nos princes. Les Pays-Bas n'était pas seulement le lieu d'origine de cette production ; elle y avait sa résidence et les occasions de s'exercer, soit pour les princes, soit pour les villes. Six seigneuries différentes étaient alors comprises dans cette contrée : Flandre, Cassel, Hainaut-Hollande, Brabant-Limbourg, Artois, Gueldre-Luxembourg. Dans chacune s'exerçait de la part de la maison régnante, un mécénat diversément actif ; un autre régnait dans les villes les plus riches, par le corps de ville et les marchands. Au premier rang des familles régnantes, à cet égard, venait celle de Dampierre, qui gouvernait la Flandre ; au premier rang des villes, Gand et Ypres. A Gand en 1354, nous voyons l'abbaye de Saint-Bavon recevoir un martyr de Saint-Liévin par Vander Mort, en 1370 un Saint Amand renversant les idoles d'Hugues Portier, en 1396 une Nativité de Philippe de



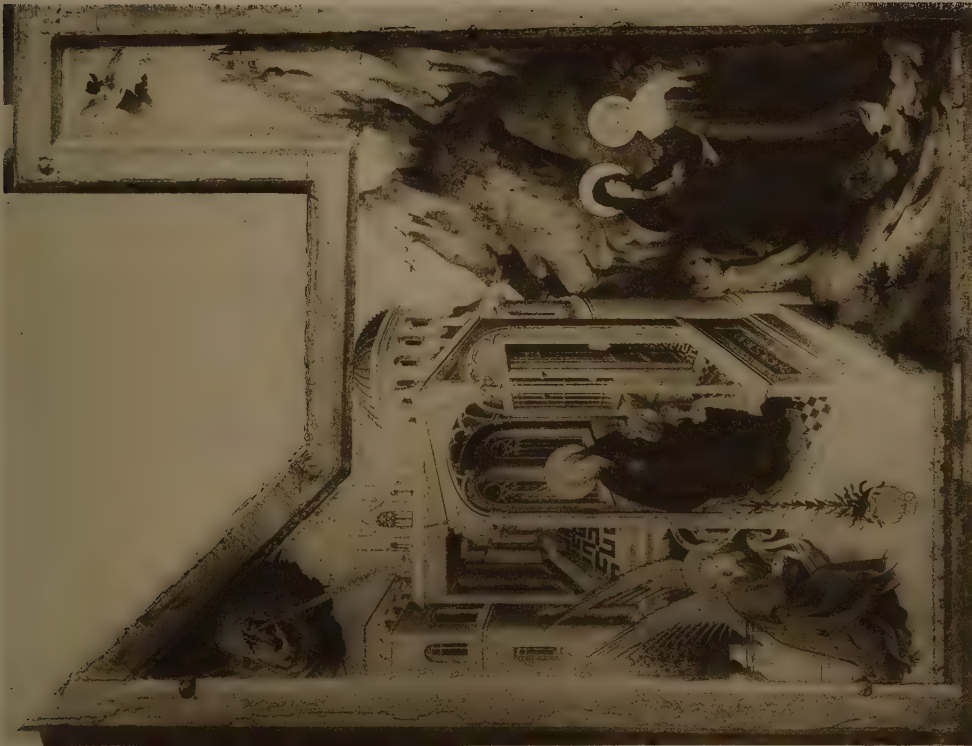
Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

*Le Crucifiement, entre Charles V et Jeanne de Bourbon  
sous les figures de l'Eglise et de la Synagogue.  
Parement de Narbonne.  
Musée du Louvre.*



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON





1. — L'Annonciation — *La Présentation.*

MELCHIOR BROUDERLAM.

Volets du retable de Champmol.  
Musée de Dijon.



2. — La Visitation — *La Fuile en Egypte.*

Clichés J.-E. Bulloz, Paris.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

Brauwere. En 1360, Jean de Saint-Omer, employé à Paris par la reine Jeanne d'Evreux, peint le château de Schoonhoven en Hollande ; en 1305, le comte de Flandre Louis de Male tient à son service Jean de Hasselt, qui peignit à Courtray la chapelle de Comtes ; en 1375, Louis de Mons décore de quatre compositions la Salle le Comte à Valenciennes.

Seule de tous ces ouvrages, la chapelle des Comtes subsiste, et repeinte malheureusement. Ainsi nous ne pouvons dire ce qu'ils valaient ; mais ces mentions suffisent à prouver l'existence d'une production localisée et vivant sur son propre fond, dispensée de tirer d'ailleurs son existence, répandue au dehors plus par abondance sans doute, que par nécessité. Comptons donc que les Pays-Bas constituaient alors une école. Elle avait ses maîtres et ses exemples, ses traditions, sa clientèle. Du fonds d'enseignement dont elle vivait, elle dut être prête à fournir même des applications différentes de ses propres occupations, et c'est ainsi sans doute que, trouvant dans le duc de Berri un amateur d'enluminure, les artistes qu'elle formait furent mis à son service.

Ce prince brille au-dessus de ses frères même, par ses collections, par ses constructions, par ses livres. Son château de Bicêtre près Paris, détruit par les bouchers de Caboché pendant la guerre civile, était à cet égard une résidence sans égale. De 1384 à 1416, dans sa capitale de Bourges, les miniaturistes travaillent pour lui. André Beauneveu le servit depuis 1386. Auparavant, l'art de sculpture, qu'il pratiquait aussi, l'avait tenu occupé aux gages de Charles V, dont il a fait la tombe à Saint-Denis. Il était Hennuyer, de Valenciennes, et ami de Froissart, qui l'a loué dans son livre. De son métier d'enlumineur il fit pour le duc de Berri un Psautier, qui est au Cabinet de Paris. Jacquemart de Hesdin en Artois, fit pour ce prince les Grandes Heures conservées au même cabinet, et les Belles Heures que celui de Bruxelles renferme.

Une troisième génération apparaît depuis 1398, composée de Jacques Cone et des trois frères Paul, Jacques et Armand de Limbourg. C'est la plus éminente du règne. Le premier, dont on ne peut certifier d'ouvrages, s'impose à l'attention par le séjour qu'il fit en Italie, appelé à Milan pour le soin de la cathédrale, dont on requérait de lui les dessins. En 1404, on le trouve employé à peindre une Bible pour le duc de Bourgogne. Une Bible, la même peut-être, occupe les

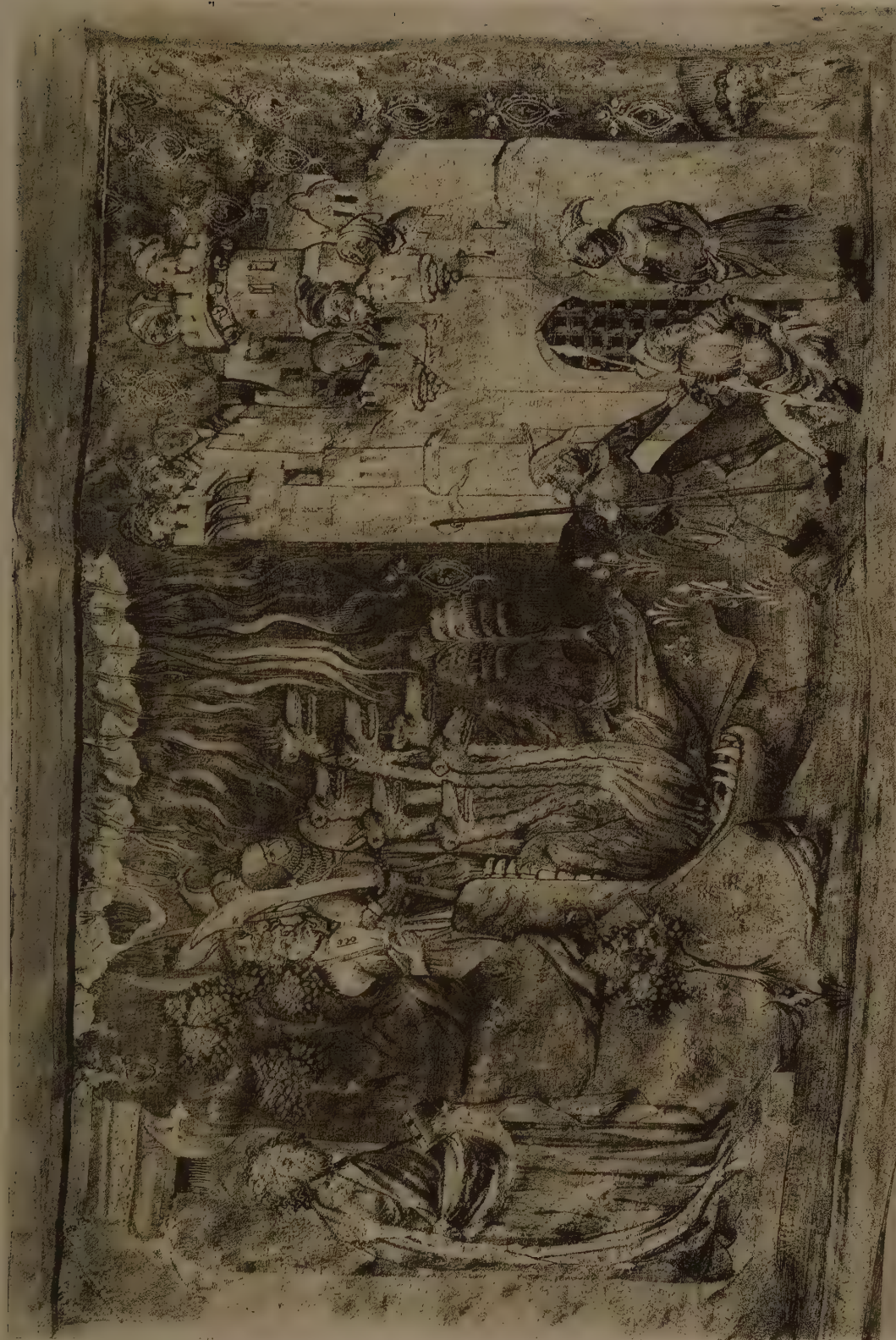


frères Limbourg depuis 1404 pareillement. En 1411, ces peintres se font voir au service du duc de Berri dans les termes d'une extrême faveur. Ils étaient alors à Paris ; depuis, Paul s'établit à Bourges, où il est à croire qu'il mourut. Une Bible au Cabinet de Paris est leur ouvrage, peut-être celle dont je viens de faire mention ; leur chef-d'œuvre est les Très Riches Heures du duc de Berri qui sont à Chantilly, pièce unique et inégalée, véritable merveille de l'art d'enluminure.

Pendant ce temps commençait de briller sous le quatrième fils du roi Jean, la fameuse école de Bourgogne. Ce prince en fut fait duc en 1363. De 1373 à 1375, il a pour peintre Jean d'Arbois, et depuis 1375 Jean de Beaumetz en Artois, mort en 1397. Deux successeurs de celui-ci aux mêmes fonctions, qui mènent jusqu'en 1440 la série des peintres des ducs font, en le comptant lui-même, plus d'un demi-siècle durant lequel cette charge fut tenue par les Flamands. Jean Malouel, qui vint après Beaumetz en 1397, était de Gueldre. Henri Bellechose, succédant à Malouel, en 1415, était Brabançon. Telle fut l'histoire de la peinture à Dijon. Peut-être dans tous les cas et seulement par l'effet d'un patronage des arts aussi exigeant que magnifique, en aurait-il été ainsi ; mais un évènement d'importance vint concourir à cet effet. En 1384, par la mort de Louis de Male, dont il avait épousé l'héritière, le duc de Bourgogne devint comte de Flandre. Du même coup les peintres travaillant dans ce pays, furent mis au service d'un prince français, et comme Philippe le Hardi maintenait à Dijon sa capitale, la production des Pays-Bas appelée à en relever l'éclat, fut attirée dans nos provinces.

Dans quelle mesure la peinture en profita pour l'abondance, c'est ce qu'il n'est pas aisé de dire. Les exemples conservés n'en sont pas nombreux. Le duc en était le patron à la fois dans sa capitale et en Flandre. Où sa protection se fit-elle surtout sentir ? sur Jean de Hasselt aux Pays-Bas ? sur Jean de Beaumetz en Bourgogne ? Et lequel des ateliers a le plus prospéré ? C'est une question qu'on ne peut résoudre. Il est au moins certain que l'ouvrage dont je vais parler n'émanait pas de Dijon, mais d'Ypres.

Entre les endroits signalés en Bourgogne par la magnificence des ducs, brille la chartreuse de Champmol, où ils eurent d'abord leur sépulture. En 1394, Phi-



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

JEAN DE BRUGES.  
*Saint Jean et la bête à sept têtes.*  
Tenture de l'Apocalypse.  
Evêché d'Angers.



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON





ARTISTE INCONNU.

*La Vierge adorée par Richard roi d'Angleterre, en présence  
d'Edouard le confesseur, de saint Jean-Baptiste et de Saint Edmond.  
Lord Pembroke à Wilton House.*

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

lippe, voulant orner ce monastère d'ouvrages dignes de sa grande affection, ne crut pouvoir mieux faire que d'en rechercher l'ouvrier dans ses nouveaux états. Les textes sont ici remarquables. Le prince commande, disent-ils, « deux grandes tables de bois entaillées d'images et ouvrées de menus tabernacles sur iceux images : c'est à savoir l'une desdites tables pareille d'ouvrage et d'images à celle qui est en l'église de mondit seigneur audit Termonde hors du chœur, derrière le grand autel, et l'autre pareille à celle qui est en l'abbaye de la Biloque près de Gand. » Par bonheur, les deux pièces dont il s'agit subsistent, et l'une d'elle est le triptyque sculpté par Jacques de Baerze, couvert de volets peints de la vie de la Vierge par Melchior Broederlam, en français Brouderlam, qui est au musée de Dijon.

Ainsi le prince a choisi un artiste flamand, il l'a pris travaillant en Flandre, il a voulu qu'il prit pour modèle des ouvrages flamands qu'il désigne. Il n'y a pas de témoignage plus certain que la faveur des princes français était confisquée par les Flandres :

Le tableau conservé porte un autre témoignage, celui du style italien que pratiquaient les Flandres. L'exposition de 1904, adonnée à prouver l'existence de primitifs français qui n'eussent relevé que d'eux-mêmes, avait omis ce tableau ; l'exposition des Flamands aux Tuileries de 1923, qui le montra, ne permit plus d'ignorer que l'influence italienne s'exerçait sur ces peintres. L'exemple qu'elle en offrait étant avéré flamand, et d'autre part passant en importance tout ce qu'on avait jadis cru rassembler d'origine française pour cette époque, le fait d'un mécénat français servi par les ouvriers des Flandres sous l'inspiration de l'Italie, en prit une évidence complète. Quatre sujets composent le retable de Brouderlam : l'Annonciation, la Visitation, la Présentation et la Fuite en Égypte. Leur mérite est grand, et ils sont intacts ; si l'on groupe alentour le parement de Narbonne, la tapisserie d'Angers, les œuvres d'enluminure dont j'ai donné le détail, la remarque d'un commun style empreint dans tous ces ouvrages, confirmera cette conclusion.

En voici les caractères : rondeur dans les draperies, dont les plis roulés l'un dans l'autre se distribuent en tuyaux d'orgue ; chevelures serpentantes, des boucles régulières de chaque côté du front, au-dessus desquelles la bosse du



crâne s'élève en dôme ; dans les visages présentés de trois quarts, une déviation légère du nez ; les mains potelées à la paume, avec des doigts très effilés. Quant à l'influence italienne, elle n'apparaît pas là comme héritée seulement des origines, mais comme entretenue, rafraîchie de l'imitation de récents modèles, qui font par exemple que Jacquemart ressemble aux Lorenzetti plus qu'à Pucelle. Et ce rafraîchissement recommence avec les Limbourg, en vingt endroits desquels le style d'Orcagna se révèle. La même fresque de Thaddée Gaddi retrouvée aux peintures d'Abondance, est copiée dans les Très Riches Heures, pareillement un dessin de Jean de' Grassi de Milan. Des figures imitées de l'antique y prennent place. Les édifices de Rome, de Florence et de Pise enrichissent plusieurs de ces tableaux. Dans un, des moines abyssins, que l'artiste en ce temps-là n'a pu voir qu'à Venise, ajoutent leur présence imprévue.

M. de Champeaux a parfaitement déduit le tableau de ces influences dans l'entourage du duc de Berri. Jacques Cone enlumineur, Pierre de Vérone et Jean Alcherio courtiers et marchands, en furent les intermédiaires. J'ai dit que Jacques Cone fut à Milan ; on croit qu'un autre Flamand, Jacques Cavaël, y fut aussi. Bref un redoublement d'italianisme s'accuse en cette fin du xiv<sup>e</sup> siècle, au point que le règne de Charles VI en paraît plus empreint peut-être que ne fut celui de François I<sup>er</sup>.

A la cour de France, le fils de Girard d'Orléans nommé Jean, avait succédé à la charge de son père. Depuis 1361, il servit Jean le Bon et Charles V ; cependant on ne lui connaît d'ouvrages qu'au temps où nous sommes parvenus. En 1383, il peint pour le duc de Bourgogne deux ronds, de Jésus-Christ au sépulcre et d'une Notre-Dame avec saint Jean, doublés d'un saint Christophe et de l'Agneau au revers ; au commandement de Charles VI en 1389, il fait deux Notre-Dame, dont une destinée au duc d'Orléans ; la même année le voit peindre un diptyque de Notre-Dame et de sainte Catherine ; en 1392, à l'occasion de la naissance du Dauphin Charles, il fournit une Annonciation. En 1407 paraît son fils François d'Orléans, troisième de la lignée, peintre du roi à son tour. Jean cependant continue d'être payé de ses gages, vivant fort âgé jusqu'en 1420.

Un second peintre du roi de France est Colard de Laon, auteur, quand vint



Cliché Alinari, Florence.

ARTISTE INCONNU.

*Onze figures de saints et trois anges.*

Chapelle du Château de Fénis dans la vallée d'Aoste.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON





*Le Dieu de Pitié. Attribué à MALOUEL.  
Musée du Louvre.*



Clichés J.-E. Bulloz, Paris.

HENRI-BELLECHOSE.  
*Le Christ en croix avec l'histoire de saint Denis.*

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

au monde Louis fils de Charles VI, d'un tableau de saint Louis de Marseille qui fut placé au chevet du jeune prince ; chargé en 1400 de cartons de tapisserie demandés par la reine Isabeau de Bavière. De tout cela rien n'a subsisté.

Chez les Flamands d'autres mentions s'ajoutent à celles que j'ai rapportées. Brouderlam a depuis 1383 le titre de peintre du duc de Bourgogne ; dans la chapelle des Comtes à Courtray il ajoute les figures de Philippe le Hardi et de sa femme à l'ouvrage de Jean de Hasselt. Près de lui, Jacques Cavaël se montre depuis 1397, avec quelques tableaux décrits et le titre de peintre de la ville d'Ypres. A Dijon, Malouel peint pour le prince une Notre-Dame, et le sujet des deux saints Jean, de saint Pierre et de saint Antoine. Quand en 1403 Antoine duc de Brabant, second fils du duc, fut marié à Jeanne de Luxembourg, Malouel fut à ces noces avec Brouderlam. Le duc Philippe mourut en 1405. Jean sans Peur, qui lui succéda, tira de Malouel les mêmes services. Il le mena avec lui à Paris, au mariage de sa nièce Jacqueline de Bavière avec le duc de Touraine (depuis Dauphin) en 1406. A l'occasion d'une ambassade que le duc envoyait au roi de Portugal en 1415, le peintre peignit son portrait. Malouel mourut avant 1421. Sans doute le rond qui est au Louvre, représentant un Dieu de Pitié, fut son ouvrage. Ajoutons qu'on ne fait de lui l'oncle des frères Limbourg que contre des preuves certaines, par une confusion de noms.

Henri Bellechose devient peintre en titre en 1415. Son nom paraît aux comptes jusqu'en 1440, mais avec peu d'honneur depuis 1430. Alors la cour des ducs abandonna la Bourgogne, et fit sa résidence en Flandre. Le tableau qu'il a au Louvre de l'histoire de saint Denis, fut peint en 1415 pour la chartreuse de Champmol.

Quelques ouvrages de peintres français qu'on a vu mentionner plus haut, donnent à croire qu'un certain essor de leurs talents se faisait sentir. Peut-être le trouble des guerres civiles, l'occupation anglaise qui terminèrent le règne, ont-ils été cause qu'il avorta. L'espèce de renaissance remarquée sous Charles VI, fut brusquement terminée par la crise où faillit s'abîmer la société française. Le meurtre du duc d'Orléans en 1407, la défaite d'Azincourt en 1415, en sonne le terrible glas. Des miracles inouïs, de longs et patients efforts devaient être requis pour réparer ces ruines. Avant d'aborder le tableau de ces



réparations dans les arts, il faut faire mention de deux ouvrages, issus de l'école dont ce chapitre fait l'histoire et qui se conservent à l'étranger.

L'un est le diptyque de Richard II roi d'Angleterre, gardé par lord Pembroke à Wilton House, peint vers 1390. Il est sur fond d'or et représente d'un côté le prince accompagné d'Édouard le Confesseur, de saint Jean-Baptiste et de saint Edmond, de l'autre la Vierge entourée d'anges. Dans un mérite moyen, l'ouvrage est important, à cause de la grâce de l'ensemble et de la fraîcheur du coloris, bien conservé et qui tient de la miniature.

L'autre ouvrage, beaucoup supérieur par le volume et les talents, est un oratoire du château de Fénis dans la vallée d'Aoste, ancienne résidence de la maison de Challant. Dix-neuf figures de saints et de saintes d'un mérite exquis, dont les parties conservées sont sans retouches et d'une entière fraîcheur, en composent la décoration. Au fond, à gauche d'une fenêtre, est une Vierge de miséricorde, et au-dessous trois figures ; à droite les restes d'un Crucifiement effacé. Aoste est sur le chemin qui va de France en Lombardie. Peut-être quelqu'un de nos Flamands de Bruges, d'Ypres, de Dijon ou de Bourges, qui se rendait aux chantiers de Milan, aura fait en passant ces peintures.

---



Cliché J.-E. Bulloz, Paris

ENGUERRAND QUARTON.  
*La Vierge de Miséricorde adorée par Pierre Cadart du Thor et son épouse.*  
Chantilly.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
SECTION



## CHAPITRE IV

### LES ATELIERS PROVENÇAUX, PUIS FOUQUET

Le retable de l'Agneau de Saint-Bavon de Gand fut peint en 1432. L'événement fait époque dans l'histoire des arts, vu que ce tableau fut la source principale de la grande influence des Van Eyck, qui détacha l'école des Flandres de l'imitation de l'Italie, et lui fit rejeter l'autorité du style qui auparavant régna sur toute l'Europe.

Quelques auteurs modernes ont écrit que les Van Eyck se formèrent à Paris. Une pareille assertion, que ne supporte aucun texte, ne pourrait s'aider que de deux preuves : une supériorité de l'atelier de Paris capable de leur y faire chercher un enseignement absent de leur pays d'origine, une ressemblance de leur style avec ce que Paris produisait. L'une et l'autre fait défaut. Il n'existe pas de preuve que l'atelier de Paris surpassât celui des Flandres et jouît d'aucune réputation, et le style des Van Eyck ne ressemble à celui de personne. Ainsi l'assertion est gratuite. Le comte Durrieu a relevé les premiers traits de ce nouveau style dans la seconde suite des miniatures des Heures de Turin, maintenant détruites, peintes pour Guillaume comte de Hainaut. Mais, parce que la première suite de ces miniatures fut peinte pour le duc de Berri, cela n'est pas une raison de conclure à une parenté d'atelier des uns aux autres. Au contraire n'est-il pas remarquable que le style des Van Eyck, reconnu dans un ouvrage de quinze ans plus ancien que l'Agneau, n'est pas encore pour cela ôté aux Pays-Bas où l'on a cru jusqu'ici qu'il naquit.

Ce fut comme tout à coup, et tout ce qu'on objecte contre la possibilité d'une transformation si soudaine, ne paraît pas devoir tenir contre l'histoire. Peut-être on s'est fermé le chemin de la comprendre, en s'efforçant de dépouiller les Van Eyck de l'invention de la peinture à l'huile. On a prouvé par vingt textes que l'huile avait servi à peindre bien avant eux, sans remarquer que l'huile est moins

en question que la manière de s'en servir. Or là-dessus les peintures récusent tous les textes. Toutes les huiles du monde aux tableaux plus anciens, ne sauraient faire que les Van Eyck n'aient pratiqué en huile un procédé nouveau et considérable, dont les effets éclatent dans leurs ouvrages. Cela seul intéresse les historiens de l'art, le reste est affaire aux chimistes.

Dans son Histoire de la peinture à l'huile, Eastlake, qui fait au moyen de toutes les sources, une étude approfondie de ce point, conclut que « l'art de peindre à l'huile, ainsi proprement dit, commence avec Van Eyck ». Cela diminue l'étonnement que cause le reste, la soudaineté n'ayant rien qui surprenne dans l'invention d'une recette d'industrie. S'il est prouvé que cette recette favorise une imitation plus matérielle de la nature et l'éclosion d'une école de coloristes, peut-être on concevra qu'un peintre, détourné vers ce nouvel objet, ait négligé la belle draperie, l'harmonie des visages, tout le grand style, dont l'éloignement des modèles antiques lui rendait d'autre part la pratique moins facile. De là purent naître, en même temps qu'un prestige de couleur, une transparence, d'ombres, un modelé, une exécution sans pareilles, ces airs de tête plats et vulgaires, ces draperies cassées, ces gestes anguleux, toute une grimace qui, s'ajoutant à la gaucherie inséparable des premiers âges, établit en deçà des monts cette barbarie de style qu'on a nommée gothique, et que la Renaissance réforma.

Ce qui se faisait de peinture en France suivit certainement ce changement car on l'y trouve établi dans la suite. La rareté des documents est cause que nous ne l'y voyons pas en acte. Il n'y avait alors, à ce qui semble, de production suivie qu'en Provence, dont il nous faut reprendre l'histoire. Les recherches de l'abbé Requin ont fait connaître en partie ce qui va suivre; le reste, d'abord ignoré de ceux qui ont écrit des primitifs français et en réglèrent l'exposition, émane du docteur Barthélemy, écrivant peu d'années avant l'abbé Requin. L'exposition tenue depuis à Nice des anciennes peintures de la province, a fait le reste.

Donc, les peintres de cette contrée travaillaient alors en trois endroits : à Avignon, à Marseille et à Nice. Cette dernière ville était au duc de Savoie, elle ressentait en fait de peinture les influences piémontaises. Cependant les peintres établis en Provence ne laissèrent pas de travailler pour elle, même de s'y





ENGUERRAND QUARTON.  
*Le Couronnement de la Vierge.*  
Hôpital de Villeneuve-les-Avignon.

Cliché J.-E. Bulloz, Paris.



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

fixer et de mêler leurs ouvrages à ceux qu'elle envoyait de son crû dans le pays. De là naissent des rencontres et des mélanges de style, qu'il est délicat de définir, à cause du petit nombre des ouvrages conservés. A ce qu'on peut croire, ce qui en sortit d'abord, fut un renforcement d'influence italienne, dans une colonie qui ne faisait que se détacher de l'école de Sienne.

C'est le lieu de rappeler que l'abbaye de Lérins était alors un foyer des beaux-arts. Baldinucci a conté dans son livre la merveilleuse histoire du *Moine des Iles d'or*, de la maison Cibo, né à Gênes, mort en 1408, ornant de ses miniatures au sein de ce monastère à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, des Faits du roi d'Aragon comte de Provence, un Office de la Vierge, des Fleurs des diverses Sciences, des Vies des Poètes provençaux. Il suivait, dit cet auteur, le style de Giotto. On a contesté ce témoignage, formel pourtant, et qui fait un curieux écho dans une branche moins importante, à ce qui se passait dans d'autres plus difficiles, de l'art.

Les derniers papes d'Avignon ne quittèrent cette résidence qu'en 1417. Une peinture où se voit en train la production provençale, remonte certainement avant cette époque, savoir un Baptême du Sauveur peint sur le mur à gauche de l'entrée de la cathédrale, œuvre de maître, auquel répondait sur le mur de droite, une peinture maintenant effacée. A Marseille, en 1394, Julien Jean peignait deux retables pour les églises de cette ville, Fouquier une Madeleine pour l'église des Acoules. En 1415, à Marseille encore, Bertrand d'Aix peint un Ensevelissement du Christ accompagné de divers saints, avec l'Annonciation, la Trinité et la Passion. Vingt-cinq ans plus tard, en 1441, Jean Chapus fournit à l'église des Acoules un Saint Crépin à la commande des cordonniers de la ville.

Nous touchons au milieu du siècle, où brille le nom de Miralhet. C'est le plus important de cette production. L'artiste fit partie des ateliers d'Avignon ; cependant il était Français, né à Montpellier. Il travaille à Marseille. Dans cette ville, en 1432, il peint pour la veuve Sarda une Annonciation dans l'église de la Major ; en 1440 pour Gardanne, marchand, un retable de Notre-Dame et des Saints ; en 1453 pour Jean Dominique, prêtre, les Saintes Catherine, Agathe et Lucie à l'église Saint-Jacques de la Corrigerie ; pour les Pénitents Noirs de Nice enfin, une Vierge de Miséricorde, entourée de dix compartiments, savoir, deux

couples de saints, quatre saints isolés, un *Ecce Homo*, et une prédelle de trois pièces : Ensevelissement, Résurrection, *Noli me tangere*. L'ouvrage est au musée de Nice et signé. On l'a repeint en plusieurs endroits, mais les parties intactes se font apprécier. En fait de style c'est celui des ouvrages italiens. Les petites figures sous le manteau de la Vierge sont obtenues par les procédés de la miniature ; une tête de cardinal à gauche est excellente. La draperie est parfaitement bien dessinée, à plis tombants et simples, rapprochés dans le linceul du Christ, des ouvrages peints pour la cour de France.

A leur tour les ateliers de Nice envoyaient dans le pays les tableaux de Durandi, lequel établi dans cette ville, travaille entre 1450 et 1454 pour les moines de Lérins, pour des amateurs de Marseille, pour la cathédrale de Fréjus, dans laquelle un retable à fond d'or de sa main, voisin de Miralhet par le style, représente en seize compartiments sainte Marguerite et divers Saints. Dans le même style encore, un peintre vivant à Grasse, De Carolis de Brignoles, peint pour l'église Saint-Dominique de cette ville en 1451, un saint Pierre martyr, qu'on y voit encore, et en 1454 le tableau du maître-autel, qui est perdu. Une Vierge à l'Enfant de cet artiste est dans la cathédrale de Vence.

Qui introduisit le premier le nouveau style des Flandres dans cette production ? Probablement Enguerrand Quarton (mal nommé Charonton par un barbarisme avignonnais), Français, natif de Laon, qu'on trouve en Avignon depuis 1447, peut-être attiré par Pierre Cadart du Thor, ancien médecin des enfants de Charles VI, Picard comme lui. Le fait est que le changement se déclare vers ce temps-là. Nous le constatons dans les œuvres conservées de Quarton, un peu plus tard dans celles de Nicolas Froment, né à Uzès et qui fit à Avignon sa carrière.

Aux frais de Pierre Cadart en 1452, Quarton peint dans la grande chapelle de Saint-Pierre de Luxembourg aux Célestins d'Avignon, la Vierge de Miséricorde qui est à Chantilly ; sur commande de Jean de Montagnac en 1454, il peint pour le maître-autel des Chartreux, le Couronnement de la Vierge de l'hospice de Villeneuve-les-Avignon. En 1461, un autre Couronnement de la Vierge formant retable à cinq panneaux est exécuté par Quarton pour Georgette Querela abbesse des Clarisses. De son côté, Nicolas Froment est l'auteur d'une



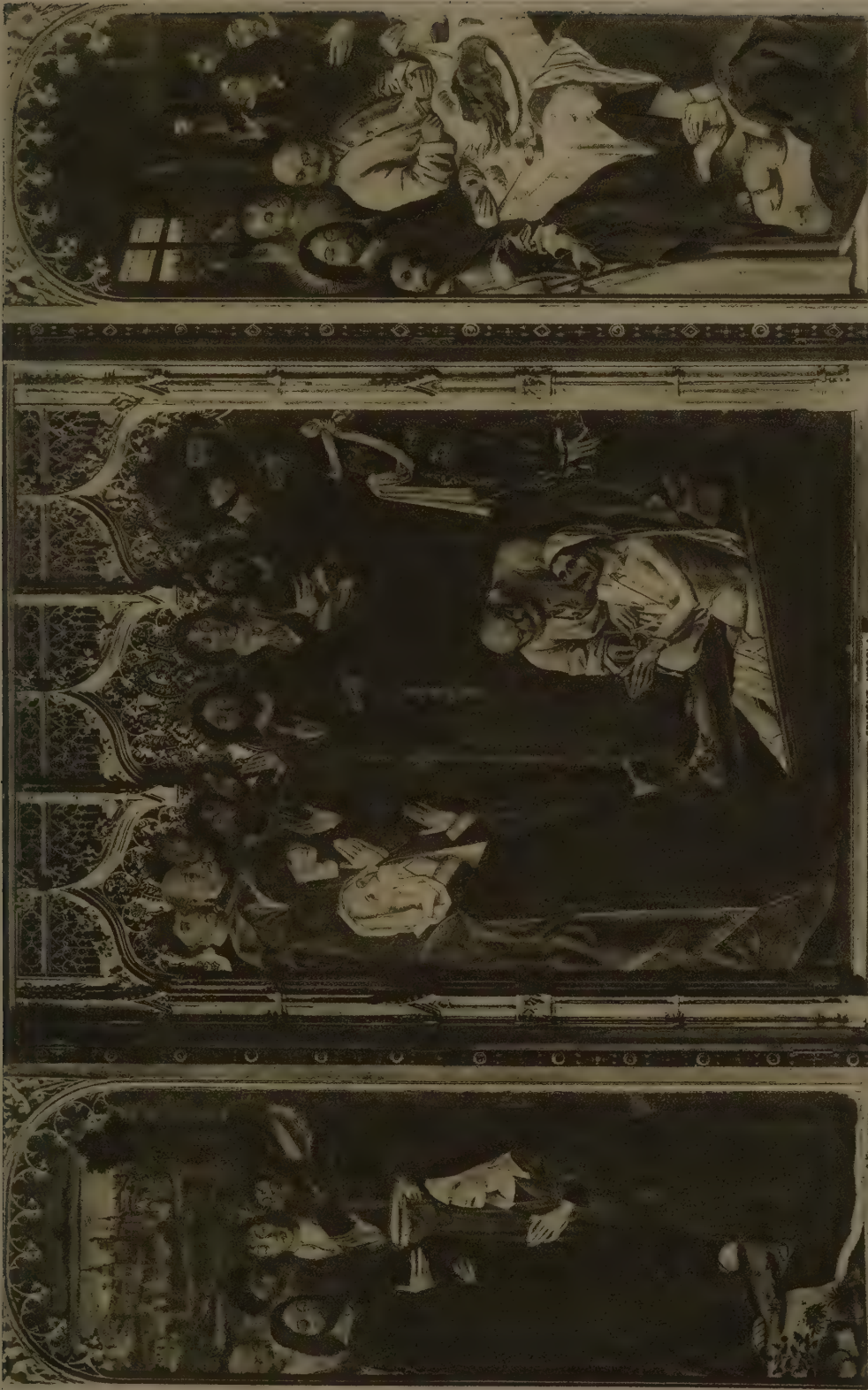


Cliché J. Giletta, Nice.

JEAN MIRALHET.  
*La Vierge de Miséricorde et divers saints.*  
*Retable des Pénitents Noirs.*  
Musée de Nice.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON





NICOLAS FROMENT.  
*La Résurrection de Lazare.*  
Musée des Offices à Florence.

Cliché Alinari, Florence.



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

Résurrection de Lazare de 1461, qui est aux Offices à Florence. En 1470, il avait peint pour Catherine Spifame, veuve de Laurent Guéran, une Mort de la Vierge ; en 1475 il fit le Buisson ardent de la cathédrale d'Aix.

Autour de ces deux artistes, s'exerçant dans le même style (comme on n'en peut douter), paraissent un bon nombre d'autres. Pierre Villatte Limousin, dit Malebouche, qui termina la Vierge de Miséricorde de Quarton, peint en 1458 une Transfiguration pour Thomas de Faret, marchand ; en 1464 pour le même, un Crucifiement ; en 1466, une Assomption pour Jean Desmares ; en 1473, une Vierge avec saint Sébastien et saint Martin pour Pierre Embergue, mercier. La même année, il peint à fresque pour Jean Zampini une chapelle de l'Immaculée Conception à Notre-Dame-de-la-Principale. Entre temps, il fournit à Marseille, l'année 1459, un Saint Vincent pour les Prémontrés, et en 1471 un retable de Sainte Catherine avec saint Sébastien et saint Pantaléon pour les marchands de laine, aux Dominicains.

Iverny peint une Sainte Geneviève en 1434 ; Jean Debarre, qui fut gendre du sculpteur Laurana, une Vierge de Consolation en 1441, Dumbeti de Châlons un Saint Guérand en 1447, son fils Albéric Dumbeti une Apparition du Sauveur à la Vierge en 1457, Tavernery de Lyon une Vierge à l'Enfant en 1455, Grabuzeti de Besançon un Saint Antoine de Padoue en 1467, Martin Pacaud d'Avignon une Notre-Dame avec la Trinité en 1471, Jean Changenet Bourguignon Saint Celse et Saint Nazaïre en 1485, un Crucifiement en 1492 ; Jacques Monnier une Vierge à l'Enfant couronnée par les Anges en 1486, une Vierge avec des saints en 1497 ; Grassi d'Ivrée un Saint Antoine de Padoue en 1487, les Miracles de saint Antoine en 1489, les Trois Mages avec saint Joseph en 1498.

Tous ces ouvrages sont décrits comme très importants. Quelques-uns n'ont pas moins de quinze panneaux de peinture. Dans la plupart, outre les volets, sont mentionnés le *scabellon* (ou prédelle) et le *revolt* ou *supercilium*, sorte d'amorce de voûte qui terminait le retable et servait de corniche. Toutes ces parties étaient décorées à sujets. Les commandes étaient passées devant notaire, quelquefois avec des dessins annexés, ce qui prouve le cas qu'on en faisait. D'autres faits le prouvent aussi. Jacques Forbin, amateur de Marseille, commande à Villatte un retable semblable à celui qu'il a peint pour

Faret : *ad formam et similitudinem retabuli facti per nobilem Thomam de Faret in ecclesia Prædicatorum Avenionis*. Un retable aperçu à Saint-Agricol est assigné en modèle au même peintre dans la commande de Jean Desmares. A Jacques Monnier le prieur de Lérins demande un retable pareil à celui qu'on voyait au collège du Roure. Il s'ensuit que certains de ces ouvrages occupaient la mémoire des amateurs assez pour leur faire souhaiter les pareils, peut-être pour leur donner l'idée de la commande même. Des traits de ce genre révèlent un mécénat curieux, actif et tenu en haleine par la production enviro-  
n-  
nante.

Quant au mérite, on peut en prendre l'idée par les ouvrages de Quarton, compositions indigentes ou confuses, mais où le jet des draperies, ample et bien étudié, est d'un caractère magnifique. Il brille dans les chapes portées par le Père et le Fils et dont ils recouvrent la Vierge, dans le tableau du Couronnement ; on ne l'admire pas moins dans le manteau du saint Jean-Baptiste de la Vierge de Miséricorde. Les nus dans cette figure sont maigres, mais les mains de l'une et de l'autre Vierge et leurs visages surtout sont d'un contour plein et agréable, avec une parfaite dignité. Tout compte fait, nous tenons dans ces œuvres les meilleures productions subsistantes d'un pinceau français avant la Renaissance. Au contraire, rien n'est si médiocre que les deux tableaux susdits de Froment, ainsi que les portraits en buste du roi René et de sa femme formant le diptyque dit de Matheron au Louvre. Les mêmes portraits se voient en pied sur les volets du Buisson ardent avec le même pauvre dessin, la même sotte expression qui les rend ridicules. Quant au sujet de milieu dans ce dernier tableau, des draperies dénuées de naturel, fruit de la pratique et de la routine, des ombres noires, une couleur terne et crue, des lointains durs, une ankylose du geste, des contours brutaux et inexacts achèvent de ravalier l'ouvrage. Ce tableau, commandé par le roi René et qu'on croyait autrefois de sa main, exécuté à la détrempe et verni, est signalé dans le livre d'Eastlake pour sa tardive imperfection.

A ces pièces dont on sait l'auteur, joignons un témoignage anonyme de la production avignonnaise, la Notre-Dame de Pitié du Louvre, œuvre considérable par le mérite et l'importance tirée de Villeneuve-les-Avignon.





Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

NICOLAS FROMENT.  
*La Vierge dans le Buisson Ardent..*  
Cathédrale d'Aix.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

ATELIERS PROVENÇAUX.

*Notre-Dame de Pitié.*

Autrefois à Villeneuve-les-Avignon.

Musée du Louvre.



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

J'ai remarqué que la cour de France, la société française, le monde français ne recueillait rien de cette école, que les peintres qui travaillaient pour elle n'en tiraient aucun enseignement. Cette réclusion à notre égard d'une production abondante pourtant, paraîtra tout entière à qui fera réflexion que ces peintres travaillaient pour deux sortes de personnes, les gens d'Église et les marchands. Les grands, qui servent principalement à la diffusion des œuvres d'art, n'y avaient en général pas de part. Jean de Mareuil évêque d'Uzès, le cardinal de Foix, archevêque d'Arles, le roi René, quoique comte de Provence, n'y paraissent que par hasard.

On a représenté parfois ce dernier prince comme un grand protecteur des arts ; on a imaginé que ses trois capitales d'Angers, d'Aix, et de Bar-le-Duc, rayonnaient d'un éclat comparable à celui que jeta le duc de Berri dans l'autre siècle. Il n'en est rien. René avait peu de goût et point d'argent. Il eut à son service Barthélemy de Clerc et Copin Delf, tous deux Flamands : le premier, auteur d'un tableau de Saint Michel, employé tour à tour à Tarascon et à Angers, le second, auteur d'un tableau pour la reine, et mort en 1488. Tout cela n'eut ni débit ni bruit, et n'a pas laissé de traces.

En Bourgogne, le départ des ducs ne favorisa pas la peinture. Jean Van Eyck, qui fut peintre de Philippe le Bon, ne compte pour rien dans cette histoire, si ce n'est qu'on y rattache la Vierge de Rollin chancelier de Bourgogne, son ouvrage, qui est au Louvre. En 1451, le même Rollin fit peindre le retable de l'hôpital de Beaune, fort au-dessous du génie de Roger Vander Weyden, à qui on l'attribue, mais qui n'en n'est pas moins d'un Flamand de grand talent. Vers le même temps, l'église Notre-Dame de Dijon recevait d'un artiste de la même nation sans doute, les peintures de la Circoncision, du Calvaire, de la Vierge avec l'Enfant Jésus, dont les murs portent quelques restes. Enfin, un monument de la protection des arts qu'exerçait la famille Rollin, est la Nativité de l'évêché d'Autun, où se voit en donateur le cardinal fils du chancelier, dans un âge qui date le tableau d'environ 1465.

Revenons à la cour de France. Nous l'avons laissée à Charles VI, dont le règne nous a fait soupçonner les premières avances d'une production naissante. Le malheur public les ruina. Ces commencements, ces promesses d'une

renaissance, furent anéanties par quinze ans de guerre et de révolution, auxquelles d'autres guerres succédèrent. Dans l'ordre qui se rétablit enfin, ces germes ne devaient repousser qu'à peine ; on ne les vit jamais se développer. Sous Charles VII, par qui furent réparées ces ruines, on voit du moins Jean Fouquet paraître.

Il était de Tours, où quelques-uns supposent que la cour tenue quelque temps à Bourges avait attiré les arts. On ne sait de façon certaine en quel lieu ni sous quel maître il se forma. Il vit l'Italie dans sa jeunesse avant 1447, comme il ressort du portrait du pape Eugène IV, mort cette année-là, qu'il y avait peint. Au retour, de bonnes raisons font croire qu'il fut protégé d'Agnès Sorel, favorite du roi. Son portrait de Charles VII qui est au Louvre, est d'environ 1445. Agnès mourut en 1450. Dès lors on le voit travailler pour Etienne Chevalier, trésorier de France, pareillement protégé de cette maîtresse royale. Dans un tableau célèbre en deux feuillets, qui décora longtemps le tombeau de Chevalier à Melun, Fouquet avait peint l'un et l'autre, Agnès sous les traits de la Vierge, Chevalier en prière tourné vers elle et présenté par son saint patron. Ces deux ouvrages sont l'un au musée d'Anvers, l'autre au musée de Berlin. Pour le même il peignit encore les fameuses Heures de Chantilly, et pour Laurent Girard, notaire du roi, le Bocace de Munich, où se trouve représenté en tête le Procès du duc d'Alençon. Ce dernier manuscrit fut achevé en 1458, les Heures peu auparavant. Vers 1460 se place le portrait de Jouvenel des Ursins qui est au Louvre.

Tout ceci montre que la fortune du maître était faite quand Charles VII mourut (1461) et que Louis XI lui succéda. Le nouveau roi fit de lui son peintre en titre, dont un premier effet sans doute fut le conseil qu'on lui demanda sur l'empreinte du feu roi prise pour les funérailles. La miniature qu'il fit aux Statuts de l'ordre de Saint-Michel alors, vint peut-être de la même charge. D'autre part, il recevait les commandes des églises. A Tours, Notre Dame-la-Riche fut décorée de ses peintures. En 1472, il peint un livre d'heures pour Marie de Clèves veuve du duc d'Orléans, un autre pour Philippe de Commines en 1474. Jean Moreau, valet de chambre du roi, eut de lui un pareil ouvrage. Peu avant 1475 sans doute, que le duc de Nemours fut décapité, se





ATELIERS PROVENÇAUX.

*La Croix adorée par deux donateurs.*

*La ville d'Avignon au fond.*

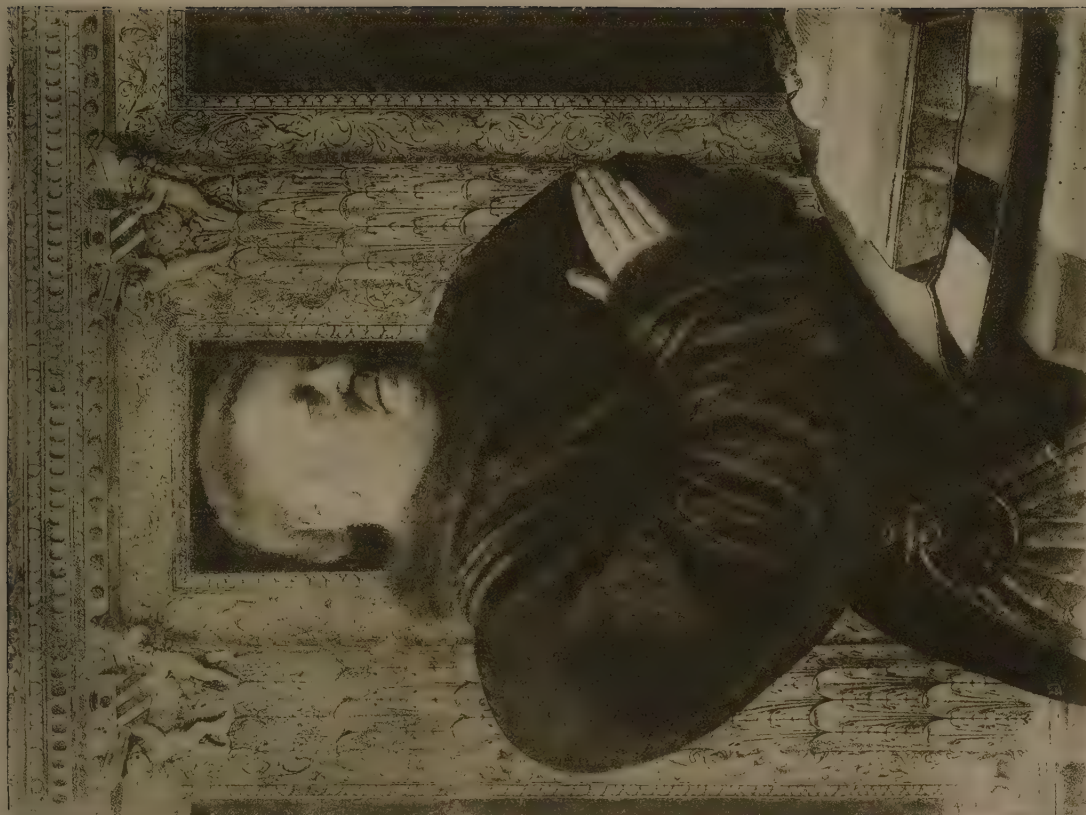
Vente Frederick Muller, Amsterdam, 1923.





1. — *Portrait de Charles VII.*  
Musée du Louvre.

JEAN FOUQUET.



Clichés J.-E. Bulloz, Paris.

2. — *Portrait de Jouvenel des Ursins.*  
Musée du Louvre.



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

placent les belles miniatures des Antiquités de Josèphe, commandées par ce prince. On met dans le même temps les Faits des Romains, dont quatre feuillets seulement restent et sont au Louvre. A ces pièces d'enluminure se joignent en petit volume toujours, des camaïeux d'or et d'émail dont deux exemples sont connus : le propre portrait de l'artiste au Louvre, et au musée d'Art industriel de Berlin, le Saint-Esprit accueilli et refusé.

A tout ceci joignons un petit tableau, sans doute peint pour Charles le Téméraire, dont on trouve plus tard la mention dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche. Il est à supposer par là que la renommée du maître, vivante en Italie, n'avait pas moins pénétré dans les Flandres.

Telle est la carrière de Fouquet, tels sont ses ouvrages, tant mentionnés que subsistants. Par malheur aucun de ces derniers ne fait beaucoup d'honneur à l'art dont je fais l'histoire, qui est la peinture de tableaux. Le coloris de Fouquet dans les ouvrages à l'huile est sans transparence ni éclat, son dessin en grand est mol et incorrect. Rien n'est si médiocre que le raccourci qu'il tente dans le visage rejeté en arrière du saint Étienne de Berlin ; rien n'est si roide et même si difforme que le corsage et la taille de la Vierge d'Anvers. Dans le Jouvenel des Ursins, l'effet de la tête sur le fond est celui d'une marqueterie ; le Charles VII, quand il fut mis au Louvre, y fut qualifié d'« ouvrage grec » ; ce qui en dépeint parfaitement l'aspect à la fois cru, inerte et barbouillé.

Fouquet mourut en 1481, laissant en petit volume seulement, des modèles achevés de l'art qu'il pratiquait. La belle ordonnance du sujet, la fermeté du dessin, l'ample jet des draperies, la netteté de l'exécution font de toutes les miniatures qu'on conserve sous son nom autant de chefs-d'œuvre. C'est là qu'il convient de l'étudier, et de remarquer dans son style la grande influence des Van Eyck, où ne laissent pas de se mêler beaucoup de celle de Florence.

En parlant des peintures qui se voyaient à l'église où sa mère faisait sa prière, Villon ne manque pas de nous décrire

Un paradis où sont harpes et luths  
Et un enfer où damnés sont boullus.

Sans doute Paris alors eut en peinture dans ses couvents et ses églises, plusieurs enfers et paradis de ce genre ; mais toute ouverture manque sur l'art qu'ils déployaient. Ce que nous savons mieux, c'est le mérite d'un Calvaire qui se voyait au Palais de Justice, et que le Louvre conserve aujourd'hui. On le dit ouvrage français sans preuve. Tout y porte la marque flamande dans un talent moyen. En fait d'Italiens d'autre part, nous savons que Louis XI employa Bugatto, dit Jeannet de Milan, lequel peignit pour lui François Sforce, Galéas Marie son fils, Bonne de Savoie, sœur de la reine, et Charlotte de Savoie, la reine, elle-même.

---





1. — *Etienne Chevalier*.  
Musée de Berlin

JEAN FOUQUET.

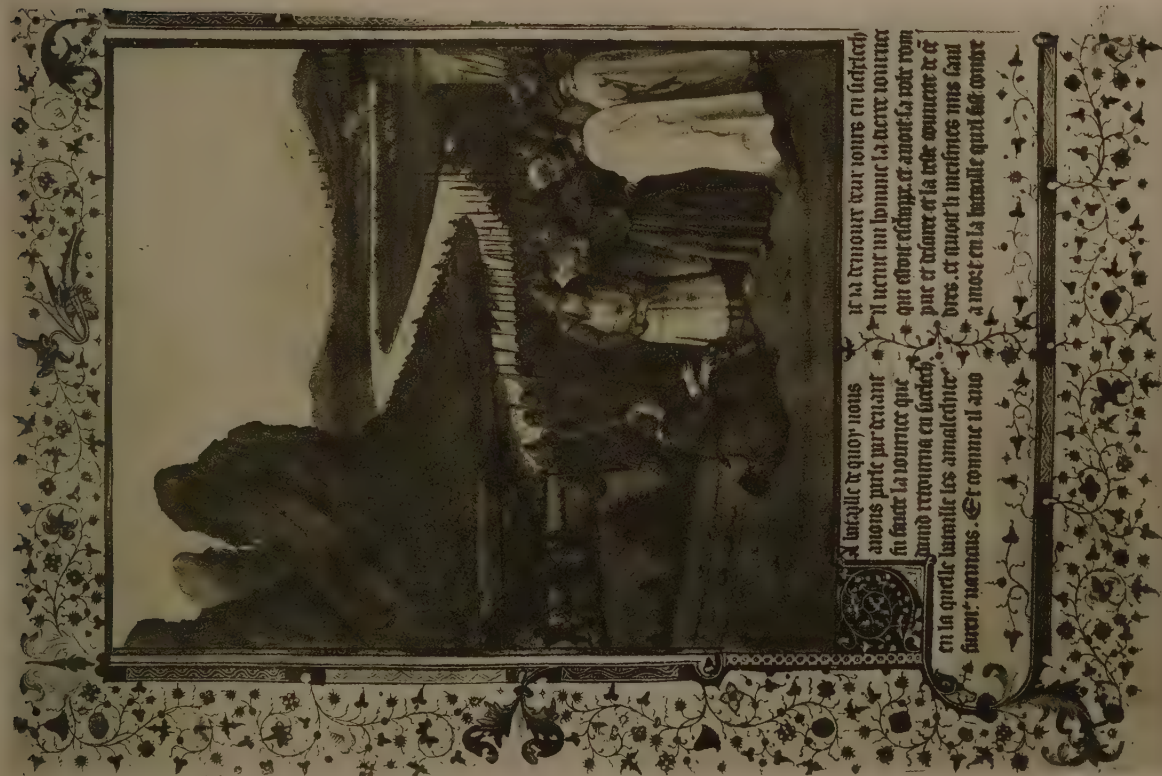
Diptyque autrefois à Melun.



2. — *Vierge à l'enfant*.  
Musée d'Anvers.

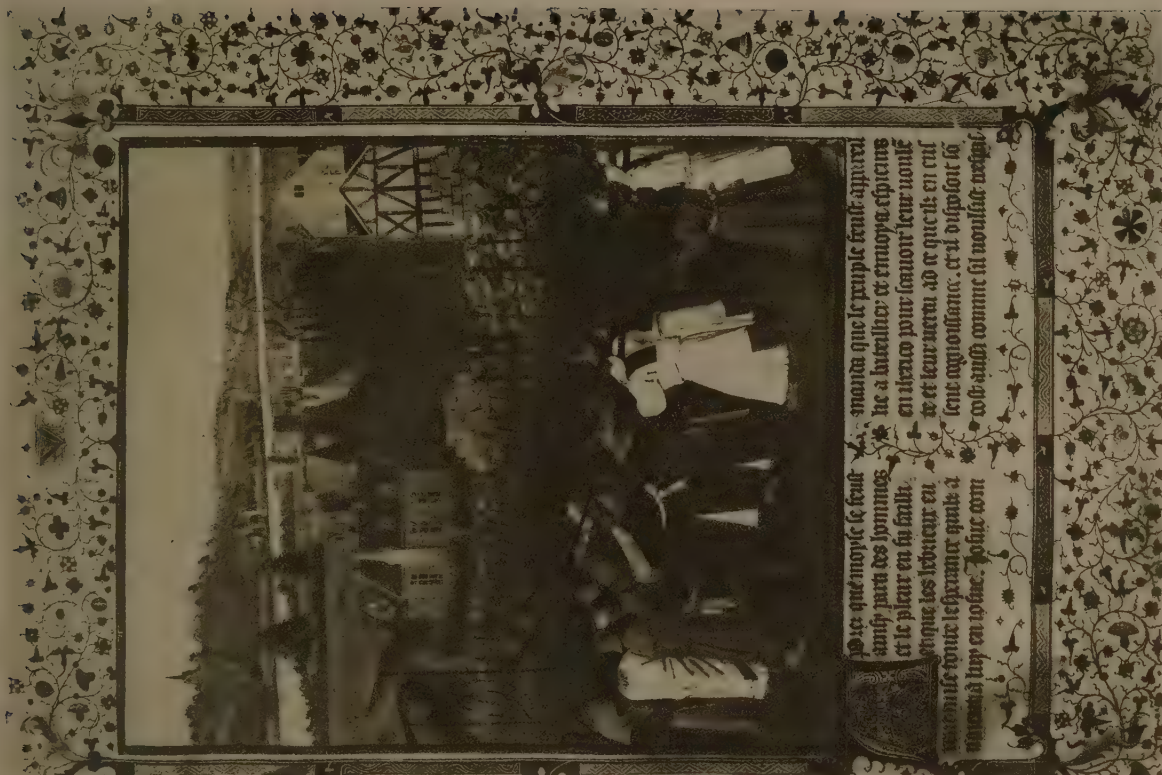
MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON





1. — David apprenant la mort de Saül.

Pages des Antiquités Judaïques.  
Cabinet des Manuscrits de Paris.



2. — Les Trompettes de Jéricho.

Clichés Catala frères, Paris.



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

## CHAPITRE V

### EXEMPLES DE L'ITALIE SUIVIS SOUS CHARLES VIII ET SOUS LOUIS XII

On s'est souvent plaint de l'influence que l'Italie exerça chez nous à la Renaissance ; on en a fait un reproche particulier à cette époque, comme on lui a fait un reproche de l'imitation de l'antiquité. Quant à celle-ci on n'a pas réfléchi qu'elle s'exerçait dès le moyen âge et qu'elle n'avait jamais cessé, qu'elle était dans l'Europe moderne, contemporaine de la civilisation. Il en est de même pour l'Italie. L'avancement que les arts et les lettres avaient reçu dans cette contrée, lui valut de bonne heure un magistère que la Renaissance ne fit que couronner.

J'en ai marqué ci-dessus les étapes, j'en ai fait voir un premier éclat sous Charles VI. Nous touchons maintenant au terme qui devait en achever le succès. L'époque où nous entrons le prépare : c'est celle des guerres d'Italie, entreprises par Charles VIII, continuées par Louis XII, par lesquelles les historiens de l'art ont coutume d'introduire les faits qui décident cette révolution. En architecture, en sculpture, ils se laissent suivre avec aisance : en peinture, au contraire, la production est si pauvre qu'on a de la peine à les saisir. Il est vrai que la matière a pris quelque importance de la quantité de conjectures dont on s'est plu à la remplir, et qui sont toutes quand on les examine, d'une fragilité accomplie. Je m'en tiendrai dans ce qui va suivre aux faits probables ou certains.

Quelque constance de production se faisait alors sentir à Tours, dans l'enluminure principalement, où se distinguent maître François, auteur d'une Cité de Dieu à la fin du règne de Louis XI ; Piqueau, qui peint en 1482 un feuillet de manuscrit pour la reine. Ces ouvrages conservés suivent le style de Fouquet, dont deux fils peintres, desquels nous ignorons tout le reste, durent main-

tenir les traditions après sa mort, pour un petit profit il est vrai, car rien n'égale en médiocrité ce que nous saisissons des effets. La Cité de Dieu est détestable, et l'on ne finit pas de s'étonner que l'art d'enluminure, qui venait de monter si haut, ait essuyé une chute si profonde. Ni harmonie dans la composition, ni intelligence dans le dessin ; la production d'un art mécanique et brutal, où l'habileté d'exécution même manque. Le sali d'or dans les draperies, par le moyen duquel Fouquet avait rendu les lumières avec un bonheur incomparable, tombe au rang de rehaut inerte et trivial.

Cependant la protection ne manquait pas aux arts. Les somptueux manuscrits à peinture, commandés par les grands seigneurs, sont en grand nombre en ce temps-là ; le talent seul faisait défaut. Le pur style de Fouquet s'y prolongea d'abord. En 1489, les Heures anonymes peintes pour Louis de Laval, en mettent encore les effets sous nos yeux.

Jean Bourdichon faisait figure dans la production tourangelles. On le trouve au service du roi depuis 1478. Longtemps il n'est payé que d'avoir peint des statues, des bannières, des lances, un dais ou tabernacle, et autres menues besognes. En 1491 c'est autre chose ; il ne fournit pas moins de treize tableaux pour le roi, au nombre desquelles sont deux Vierges glorieuses, un Saint Christophe, une Trinité, cinq Notre-Dame et un tableau de sept compositions, entre lesquelles paraît Jean Bourgeois, franciscain de Myans en Savoie, fondateur du monastère de Cluses, qui prêchait à la cour et baptisa le dauphin. Il avait peint aussi le portrait de saint François de Paule, qui fut protégé de Louis XI et fonda chez nous l'ordre des Minimes. Nous n'avons aucun de ces tableaux, nous ne pouvons juger de leur mérite, ni de leur style. A le prendre en général cependant, toute lumière ne manque pas sur les ouvrages du temps, grâce à une pièce importance conservée dans l'église Saint-Antoine de Loches. C'est un Crucifiement, fermé de deux volets peints d'un Portement de croix et d'un Ensevelissement.

1489 est la date inscrite sur l'ouvrage, et les influences italiennes exercées par des maîtres récents, s'y découvrent. C'est Mantegna et les Ghirlandaï. Voilà donc le plus ancien témoignage du mouvement dont il s'agit. Plusieurs attribuent ce tableau à Bourdichon, et cela n'est pas sans apparence ; mais il importe peu : c'est un très bel ouvrage et qui fixe l'attention.





ARTISTE INCONNU.  
*La Vierge en Gloire, adorée par le duc de Bourbon et Anne de France.*  
 Cathédrale de Moulins.

Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

Le règne de Charles VIII commence en 1483 ; en 1495 vient l'expédition d'Italie, suivie d'une entreprise réglée d'établissement de l'art italien en France ; ce prince ayant ramené et logé à Amboise une colonie de sculpteurs, d'architectes et d'autres artisans, dont il attendait quant aux arts le renouvellement du royaume. Ce n'est pas le lieu de faire l'histoire de cette colonie, car la peinture n'y eut pas de part, aucun peintre n'y était compris. Qu'il suffise d'en marquer le caractère en disant qu'elle préparait les fondations de François I<sup>er</sup>. Du reste, il est inévitable que la peinture en ait reçu le contre-coup. Ajoutons que la même expédition d'Italie fut cause d'introduire les tableaux de ce pays en France.

Il y en avait dans les bagages du roi, et quelques tableaux provenant de Naples furent conservés chez la reine Anne. Le président Jean de Ganay eut pour butin de l'expédition une mosaïque de David Ghirlandaï, qui est au musée de Cluny. Vasari n'a pas dit en quel temps Benoît Ghirlandaï vint en France, au service de quelque seigneur. L'Adoration des Mages de cet artiste, conservée dans l'église d'Aigueperse en Limagne, remonte sans doute à ce séjour. Au même lieu s'était conservé jusqu'à nos jours le Saint Sébastien de Mantegna entré depuis au Louvre. Peut-être Gilbert duc de Montpensier l'avait rapporté d'Italie ; peut-être il fut envoyé sur commande de ce prince, gendre du marquis de Mantoue, dont Mantegna était peintre en titre.

C'est le moment d'introduire un tableau que son mérite, le plus considérable d'alors, a rendu l'objet de vingt commentaires sans que la question de ses origines ait fait un pas. L'âge des personnes qui y sont peintes en met l'époque aux environs de 1495. C'est le duc de Bourbon et Anne de France sa femme, accompagnée de Suzanne leur fille, alors enfant. Leurs figures peintes sur les volets présentées par leurs saints patrons, accompagnent le sujet d'une Vierge glorieuse qui fait le panneau principal. Comme la cathédrale de Moulins renferme ce précieux ouvrage, on s'est mis à nommer l'auteur depuis vingt ans, *maître de Moulins*, sans que cela fasse connaître qui c'était. Cela ne débrouille pas davantage s'il fut italien ou flamand. Il est certain que toute raison manque de supposer qu'il soit français, car on ne connaît pas d'ouvrage français de ce style, ni, à cette époque, de ce mérite.



A ce maître ainsi dit de Moulins, on s'est appliqué à composer un œuvre de morceaux où se reconnaissait quelque ressemblance de style, ou moins encore. Aucun de ces rapprochements n'opère la persuasion. Le style roide et l'expression plate de la Donatrice qui est au Louvre, provenant de la collection Somzée, repousse toute assimilation avec les formes pleines, l'aisance de composition qui brillent dans le tableau de Moulins. La Vierge du musée de Bruxelles s'y prête mal à cause de sa faiblesse. La Nativité d'Autun en diffère beaucoup quant au style, et la différence des époques, qu'on avait méconnue, achève de l'en reculer. On se demande comment deux portraits du même duc de Bourbon et de sa femme qui sont au Louvre, ingrats ouvrages d'atelier, parfaitement dénués d'intérêt, ont pu suggérer le moindre rapprochement avec l'exécution riche, le dessin délicat, la couleur forte et douce de celui qu'on leur compare. Enfin, une petite Assomption alors à M. Quenet, dont l'exposition des Primitifs Français en 1904 fit grand bruit et qui plonge maintenant dans le silence, était d'un autre style et peinte beaucoup plus tard. Le maître de Moulins, construit de toutes ces pièces, apparaissait comme une marqueterie de tout style, de tout mérite, fournissant une carrière active de soixante ou soixante-dix ans.

Restons-en au tableau de Moulins, auquel il sera permis de joindre la miniature des Statuts de Saint-Michel peinte sous Charles VIII, dans un style si semblable et un degré de talent si égal, que le rapprochement se fait de lui-même ; et ces deux ouvrages joints, dont on peut si l'on veut nommer maître de Moulins le peintre, sachons que nous n'en savons rien, sinon qu'ils furent peints pour la France. Quant à en définir le style, il est flamand dans le drapé et dans l'exécution, italien dans les airs de tête et jusqu'à un certain point dans la couleur. Sans être des Ghirlandaï, cela leur ressemble beaucoup ; cela tient aussi de Vander Goes. Il faut savoir qu'alors les influences de l'école flamande refluaient en Italie, où les amateurs en achetaient les ouvrages, les peintres en imitaient le style, et les apprentis même en recherchaient les maîtres. Ce dernier cas fut celui de Jeannet de Milan, occupé par Louis XI et nommé ci-dessus, qui né italien, s'alla former aux leçons de Roger Vander Weyden. Ainsi peut s'expliquer dans le tableau de Moulins l'ambiguïté des styles, qui n'empêche pas le talent.



ARTISTE INCONNU.  
*Le Christ en Croix entre la Vierge et saint Jean.*  
 Autrefois au Palais de Justice de Paris.  
 Musée du Louvre.



Clichés J.-E. Bulloz, Paris.

ARTISTE INCONNU.  
*Le Crucifiement.*  
 Eglise Notre-Dame de Loches.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON



Tel que nous le voyons, il est un fait certain, c'est qu'il véhiculait le même italianisme dont j'ai relevé plus haut les causes et quelques effets. Faut-il admettre qu'une protection des arts fût exercée dans Moulins par le prince, à cause de cet unique ouvrage ? A titre d'ouverture de ce côté, j'ai cité après d'autres une Légende de saint Étienne, une autre de saint Laurent au musée de Moulins ; mais qui les a mises là ? quelle raison de croire qu'elles furent faites pour le prince ? et quelle école les a produites ? c'est ce que personne ne saurait dire.

On a joint encore à ces ouvrages comme garant d'une école Française alors, un tableau du musée de Glasgow, où un donateur homme d'église se montre accompagné d'un patron incertain, saint Victor, ou saint Maurice. C'est un très beau morceau, mais dont tout nous échappe ; nous n'en connaissons ni le modèle, ni l'auteur ; nous n'avons pas de raison de croire qu'il soit de main française, ni peint pour la France. Pour une prétendue Suzanne de Bourbon exposée en 1904, c'est encore moins. Le portrait est celui de Jeanne la Folle et appartient aux Pays-Bas. En revanche, le portrait du dauphin Charles-Orland, fils de Charles VIII, relève par la commande de la cour de France. Il était à Fornoue dans les bagages du roi, pillés par les Italiens dans la bataille, lesquels le vendirent à André di Odoni, Vénitien, qui le conservait quarante ans plus tard dans son cabinet de peinture. Il est peint avec charme, ampleur et vérité, mais, comme pour ce qui précède, on en ignore l'auteur. La date est pareillement 1495.

Il y avait quelques années plus tard à la cour des Pays-Bas un secrétaire de Marguerite d'Autriche, Jean Lemaire de Belges, qui fit un poème sur la peinture. Au milieu des Flamands qu'il y nomme en grand nombre, figure Jean Hay, dont on ne sut longtemps pas autre chose. Jean Hay exerçait son art à Tours. Pour Jean Cueillette, notaire du roi dans cette ville, il a peint un Christ au roseau, au dos duquel on a trouvé son nom, d'une écriture du temps, avec la date de 1494. L'ouvrage est au musée de Bruxelles.

En 1498 prend place l'avènement de Louis XII. Depuis lors, on voit le crédit de la peinture italienne grandir. L'impulsion vint du cardinal d'Amboise, ministre d'État, et de son frère, M. de Chaumont. Il y a de celui-ci deux por-

traits peints par des Italiens : l'un en 1500, par Bernardin de' Conti, retrouvé à Saint-Amand en Berri il y a douze ans ; l'autre, par Solario, qui est au Louvre.

Le cardinal fit revoir à la France la figure d'un grand patron des arts, effacée depuis la mort du duc de Berri. Dans le château de Gaillon qu'il bâtit au sein de son archevêché de Rouen, il ne manqua pas d'attirer la peinture. En demandant un tableau à Mantegna, il l'appelait « le plus grand peintre du monde ». Une Descente de croix du Pérugin, une Nativité de Solario étaient conservées dans le château. De son côté, le roi ne laissait pas de rendre des témoignages pareils. De séjour à Milan, en 1507, il demandait des ouvrages à Léonard de Vinci, alors occupé par la Seigneurie de Florence ; de retour à Blois, il écrivit à cette Seigneurie pour l'obtenir. En 1508 Solario en personne vint à Gaillon pour peindre la chapelle. Ce furent les premiers grands travaux exécutés par des Italiens chez nous. Vis-à-vis de tout ce qui tenait un pinceau dans notre pays, tout cela ne pouvait manquer, soit de piquer l'émulation, soit d'imposer des modèles.

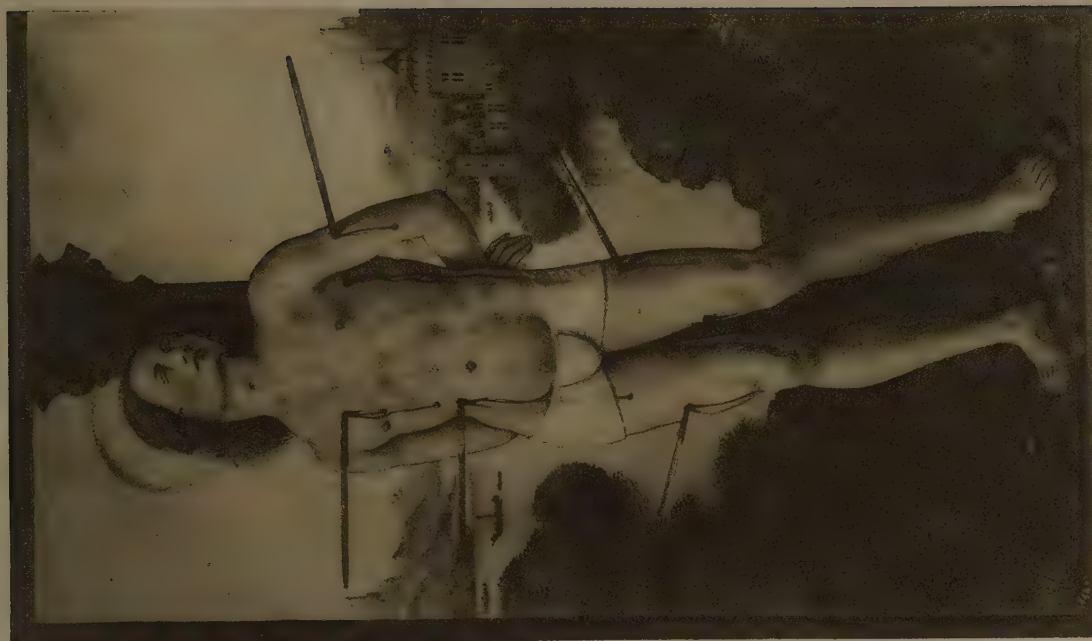
Nous en tenons un effet, entre autres, dans les fameuses grandes Heures de la reine Anne de Bretagne, peintes par Bourdichon en 1508. Cet ouvrage conserve de Fouquet les procédés d'enluminure, comme le sali d'or dans les lumières ; mais ce qui tient à l'art est entièrement changé. Des pages comme le Saint Sébastien sont tout italiennes d'inspiration et de style ; par malheur, cette imitation se fait sentir dans un fond pauvre. Avec quelques œuvres d'importance secondaire, ces Heures sont tout ce qui reste du peintre ; elles obligent de priser assez bas ses talents. Longtemps on les a tenues pour un joyau sans prix ; en témoignage de l'estime qu'en a fait la génération de 1830, aujourd'hui même il n'est permis de les étudier au Cabinet de Paris qu'accompagné d'un conservateur. Tant de soin n'a lieu que pour ce manuscrit ; cependant si l'on fait abstraction de l'or et de la profusion d'ornements et de couleur dont il est chargé, vingt autres le passent en excellence. La maigreur de l'inspiration, la crudité de la peinture, l'exécution froide et laborieuse rabaissent à l'envi cet ouvrage, où la dépense et le soin ne font qu'accuser la médiocrité de l'art. Les fleurs des marges, sur lesquelles quelques-uns ont pensé reporter une admiration que les figures mettent en déroute, ne valent certainement pas mieux que le reste.



I. — *La Fuite en Egypte.*

JEAN BOURDICHON.

Pages des Heures d'Anne de Bretagne.  
Cabinet des Manuscrits de Paris



Clichés Catala frères, Paris.

2. — *Saint Sébastien.*



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

Telle est l'école de Tours sous le règne de Louis XII. Il est probable que l'enlumineur Poyet, qui paraît aux comptes de la reine de 1491 à 1497, avait travaillé dans le même style.

A l'autre extrémité de la France dans les provinces clientes de l'atelier d'Avignon, l'influence italienne courait ses destinées. On ne connaît pas d'ouvrage de Nicolas Dypre, auteur en 1503 d'une Vierge entre saint Remi et saint Michel, pour un habitant de Saint-Remi de Provence. En revanche, le triptyque de l'Assomption de la Vierge, d'auteur inconnu, visible à Saint-Jérôme d'Aix, commandé par le parlement de Provence en 1505, pourrait être l'œuvre d'un Italien. A Saint-Maximin, un tableau gothique du même temps offre un Jésus en croix au sujet principal, et de chaque côté huit sujets, sans compter un neuvième coupé. L'imitation de Mantegna est visible dans ce tableau.

Il reste à parler de Perréal dit Jean de Paris, dont on a cru quelque temps tenir l'ouvrage dans un prétendu tableau de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, qui ne représente ni l'un ni l'autre, méchant ouvrage que rien ne rattache à cette histoire. D'autre part, on prétend le reconnaître pour auteur du tableau de Moulins, sans avancer à cet égard la moindre probabilité. Perréal fut renommé en son temps, et Lemaire de Belges en fait l'éloge. Il ne fut pas seulement peintre, mais architecte et maître en toute décoration. Il tenait de ce chef une grande place dans Lyon, où on voit qu'il faisait son principal séjour. Quant à des tableaux de lui, aucun n'a demeuré, et les mentions mêmes dans les textes en sont rares. En 1497, c'est le portrait d'une beauté célèbre que la reine de Navarre, dans un conte, dit qu'il alla faire en Allemagne ; en 1507, c'est celui de Guillaume de Montmorency et d'autres courtisans qu'il peignit pour Louis XII. Une troisième mention dit que se trouvant à Milan dans la suite du roi en 1500, le marquis de Mantoue lui demanda un tableau et qu'il s'en excusa. C'est tout. Le reste, pendant plus de quarante ans, qu'on le suit à travers des mentions dispersées mais nombreuses, ne contient rien qui regarde la peinture. Il n'y a guère de doute que ce qu'il fit en ce genre n'ait porté l'empreinte de l'Italie, car le seul ouvrage qui permette de le connaître, est le tombeau du duc de Bretagne François II à Nantes, exécuté sur ses dessins, et ce tombeau est de style italien.

Bourdichon mourut en 1520, Perréal en 1528, l'un et l'autre sous François I<sup>er</sup>. Une autre période commence dès lors ; c'est ici la fin de l'histoire de ce qu'on a nommé les primitifs français.

Au moment de passer plus avant, il ne paraîtra pas inutile d'en récapituler le tableau. La matière éparse et diverse, se rassemble malaisément. Pour y aider usons d'une figure, supposons un calcul d'argent. De 1300 à 1515, nous recherchons l'avoir de la France en peinture. Il y a pour commencer les tableaux existants certainement issus de main française, qu'on peut appeler l'argent comptant ; il y a les mentions d'œuvres perdues de main française également, qui sont comme les créances à recouvrer ; il y a les noms d'artistes sans mentions d'œuvres distinctes, qui sont objet de spéculation ; il y a les œuvres existantes dénuées de mention d'origine, qui sont l'inconnu.

D'argent comptant, la production française enregistre en deux siècles dix pièces, à savoir quatre Fouquet, trois Froment, deux Quarton et un Miralhet. Créances à recouvrer sont les tableaux de douze peintres exerçant leur art en Provence, à savoir Fouquier, Bertrand, Chapus, Villatte, Debarre, Dumbeti père et fils, Tavernery, Grabuzeti, Pacaud, Changenet, Monnier ; et ceux de trois artistes travaillant pour nos rois : Jean d'Orléans, Colard de Laon sous Charles VI, Bourdichon sous Charles VIII et sous Louis XII. Objet de spéculation est ce qu'ont pu produire Girard d'Orléans et Perréal. Le reste est supputation sans cause. Tel est le compte exact, telle est toute cette histoire ramenée à ses traits essentiels. Cela fait un petit actif, cela ne fait pas une école. Cela fait toucher du doigt le peu de place tenu par ce qu'on s'est plu à représenter comme une tradition nationale de peinture, antérieure à la Renaissance, que celle-ci aurait corrompue. Encore est-ce ici un total où le plus important se ramasse en cinquante ans, dans une province étrangère au royaume. Otez l'appoint de Provenee, que Paris n'a pas connu, c'est une matière si mince qu'à peine en eût-on pu remplir deux ou trois pages, si l'Italie et les Flamands, joints aux mentions d'enluminure, n'en étaient venus combler les vides. Aussi ne faut-il pas s'étonner que François I<sup>er</sup>, en arrivant au trône, s'y soit pris à cet égard comme ayant tout à faire. Quand commencent les guerres d'Italie, presque plus rien n'occupe la scène. Nos rois n'ont chez eux rien de pareil à ce





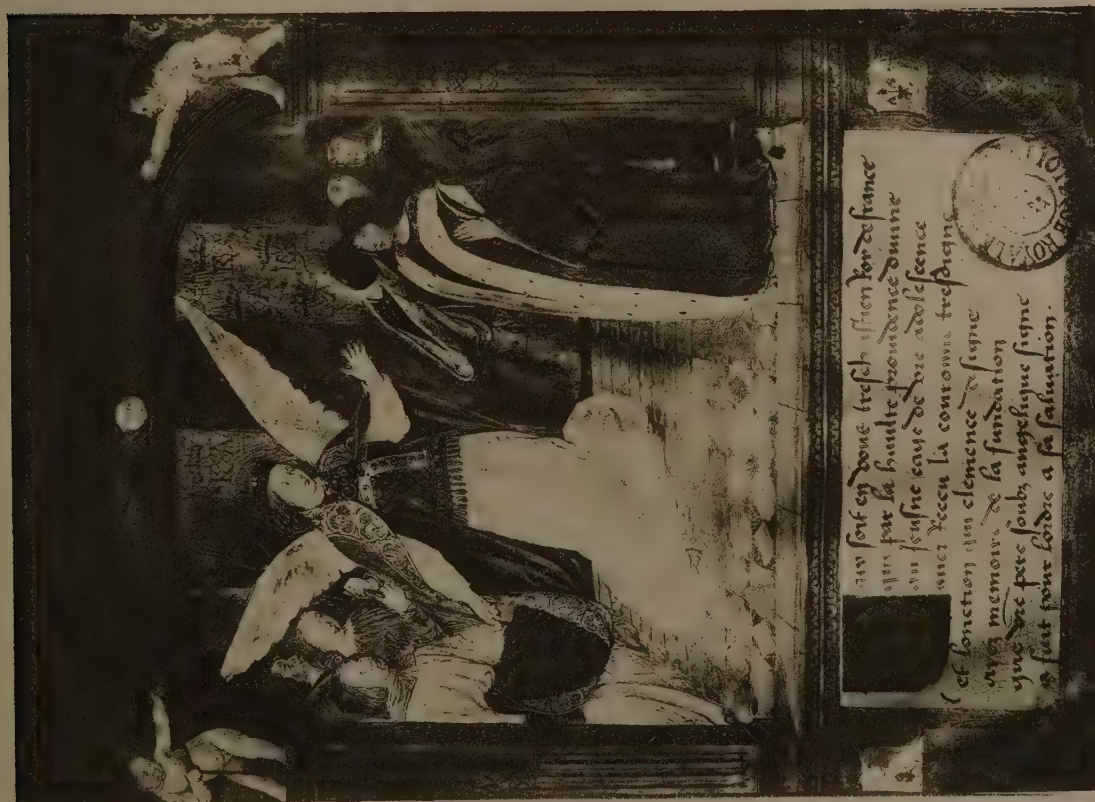
Clichés J.-E. Bulloz, Paris.

ARTISTE INCONNU.

Portrait de Charles-Orland, fils de Charles VIII.

Collection privée.

1584-1585.



ARTISTE INCONNU.

Saint Michel apparaissant à Charles VIII.

Statuts de l'Ordre de saint Michel.

Cabinet des Manuscrits de Paris.



que ce voyage leur révèle. Charles VIII et Louis XII rendent aux peintures qu'ils voient, aux artistes que la gloire leur désigne, l'hommage d'un étonnement complet, d'un zèle tout frais, d'un goût tout neuf.

Ces signes ne peuvent être contestés. Ils sont le texte de ce chapitre. La curiosité excitée chez les princes et chez les grands par les effets d'un art qu'on connaissait à peine, compose l'essentiel de l'histoire en cette veille de la Renaissance. Les actes épars d'un mécénat naissant y brillent comme autant d'étincelles où s'annonce le feu du prochain règne. En 1512, Hurault évêque d'Autun, reçoit du couvent de Saint-Marc à Florence la sainte Catherine du frère Barthélemy qui est au Louvre ; en 1513, Louis d'Amboise évêque d'Albi, fait peindre sa cathédrale par Jule Violano, Paul Jules, Lucrèce Cantora de Bologne, Ambroise Laurent de Modène, Jean Francisque Donela de Carpi. Tout en est repeint aujourd'hui, en sorte qu'on ne peut juger que du style. La voûte offre Dieu le père entre les quatre animaux, avec une profusion de rinceaux et de candélabres. Les murs sont peints du haut en bas, partie d'ornements, partie de figures tracées dans le style florentin, celui de Ghirlandaï, dont l'effet dut être fort beau. En 1520, Semblancay, surintendant des finances, commande à Rosen, peintre de Venise, un Crucifiement avec volets compartis, pour l'autel du Corpus Domini à Saint-Maximin de Provence.

C'était déjà le règne de François I<sup>er</sup>. Avant son avènement, n'étant que comte d'Angoulême et âgé de vingt ans à peine, on ne connaît que peu d'effets du goût de ce prince pour les arts. Il avait à ses gages Barthélemy Guetty, Florentin, peintre et enlumineur, dont il ne reste pas d'ouvrage. Une fois en possession du trône, les ressources mises entre ses mains, joint le progrès de l'âge que suivait celui du goût, en même temps que les lumières versées par l'expérience, donnèrent naissance à ce patronage des arts qui devait changer la France et éblouir l'Europe.

---



## CHAPITRE VI

### RÈGNE DE FRANÇOIS I<sup>er</sup>. LE ROSSO, LE PRIMATICE

Une tradition simple et entière a représenté durant trois siècles, François I<sup>er</sup> comme le père des arts en France. Les modernes ont contesté cet éloge, sans parvenir à l'effacer, car cette contestation a lieu au nom du système plus que de l'histoire, qui au contraire abonde en témoignages de la féconde action de ce prince dans tous les domaines de l'esprit. « Maintenant, écrivait Rabelais, toutes disciplines sont restituées, les langues instaurées, tout le monde est plein de gens savants, de précepteurs très doctes, de librairies très amples, et ne se faudra plus dorénavant trouver en place ni en compagnie, qui ne sera bien expoli en l'officine de Minerve. » Par l'ordonnance et mesures de qui avait lieu cet avancement général, sinon de François I<sup>er</sup> ? L'admiration de ces choses chez les contemporains ne se séparait pas de celle du roi, tant on y ressentait la conséquence de son gouvernement. « A l'écouter, écrivait Cavalli, ambassadeur de Venise, on reconnaît qu'il n'est chose, étude, ni art, sur lesquels ce prince ne puisse raisonner très pertinemment, et qu'il ne juge d'une manière aussi certaine que ceux-là mêmes qui y sont spécialement adonnés. Ses connaissances ne se bornent pas simplement à l'art de la guerre ; il est très expérimenté dans la peinture, en littérature, dans les langues, etc. »

Jamais la France n'avait eu un tel roi. La monarchie française brillait par son ancienneté, par son étendue, par ses ressources ; mais elle cédait la palme du patronat des arts aux Este, aux Gonsague, aux Médicis. Avec François I<sup>er</sup>, l'égal de ces derniers monta sur le premier des trônes de l'Europe. L'Italie la première en ressentit la surprise, et notre pays s'enorgueillit du rang nouveau pour lui, d'un des théâtres illustres où s'accomplissait la Renaissance.

Dans la peinture, l'œuvre ne se fit pas sans peine. Plusieurs efforts du roi commencèrent par manquer. Comme citoyen de Milan, dont il était duc,



Cliché Donald Macheth, Londres.

1. — *La Tempérance.*

LE PRIMATICE.

2. — *Ulysse.*

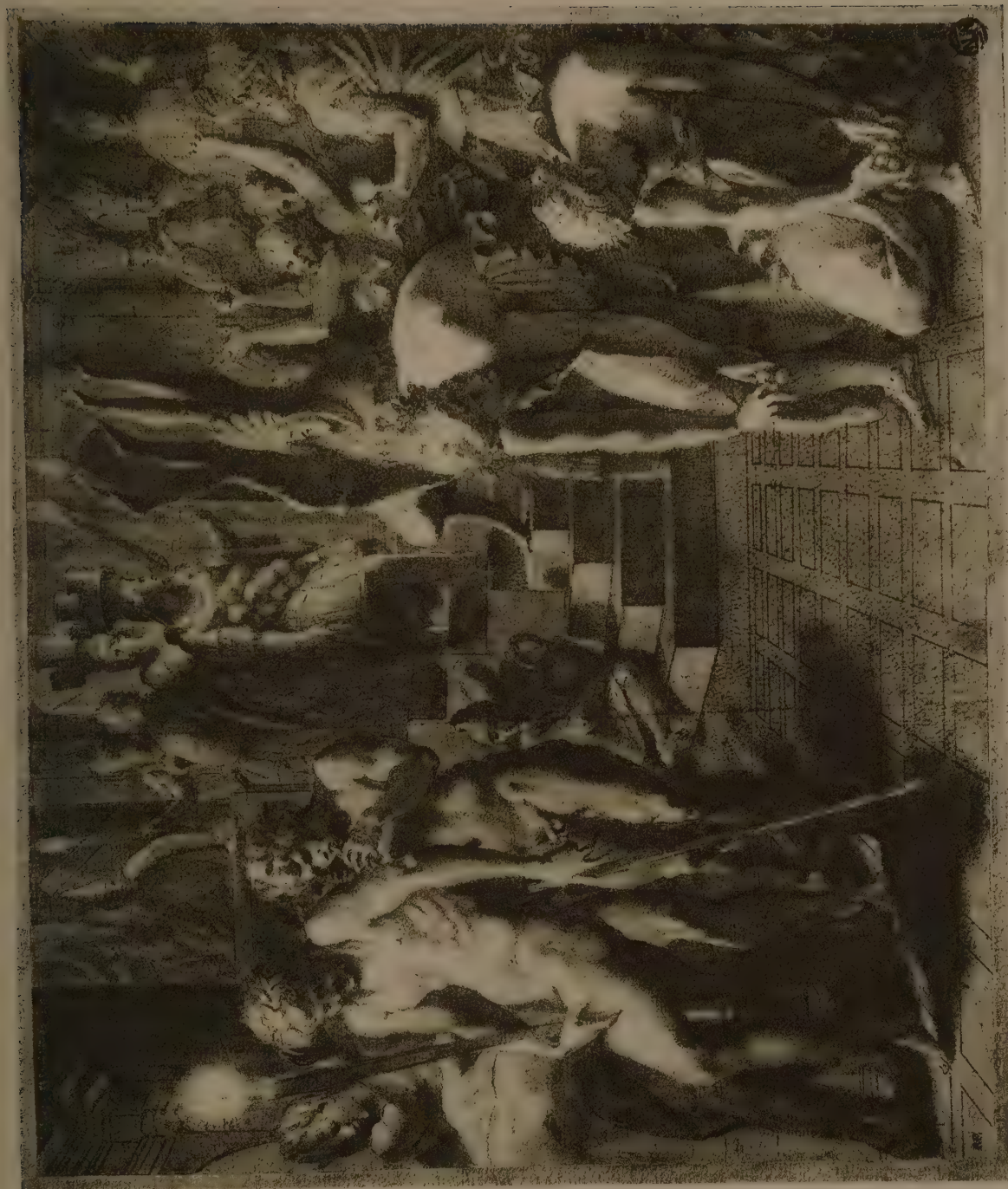
Cliché J.-E. Bulloz, Paris.



Figures (détruites) des armoires du Cabinet du Roi à Fontainebleau.  
Musée du Louvre.  
Dessins.  
Musée Britannique.







Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

LE PRIMATICE.

*La Mascarade de Persépolis.*

Peinture (détruite) de la chambre de Mme d'Etampes à Fontainebleau.

Dessin

Musée du Louvre.



Léonard de Vinci était son sujet. Il l'y vit après Marignan, sans doute s'instruisit de ses conseils et des ouvertures que ce grand homme déjà vieux dut prodiguer à un prince de vingt et un ans, beau, chevaleresque, affable autant que puissant, curieux des lumières et de la gloire. Léonard le suivit en France, fut logé au Cloux près d'Amboise, peignit pour lui la Joconde, le Saint Jean-Baptiste et la Sainte Anne, dont il avait apporté le carton, sans doute la Vierge aux rochers, la Belle Ferronnière, un Enlèvement de Proserpine qu'on trouve plus tard aux collections du roi, peut-être aussi une Lédä maintenant perdue et dont plusieurs copies nous restent. Cependant l'âge avancé du maître ne pouvait promettre de longs services. Paralysé de la main droite, épuisé de soins et de fatigues, Léonard mourut en 1519, âgé de soixante-huit ans, après trois ans de séjour.

Un autre fameux Italien, attiré pareillement l'année précédente, ne devait pas être plus utile. C'était André del Sarte, qui peignit pour le roi la belle Charité qui est au Louvre. La Sainte Elisabeth du même peintre, au même lieu, a sans doute la même origine. André fit le portrait du dauphin François, et un saint Jean-Baptiste pour Louise de Savoie. On croit que le ministre Semblançay l'employa dans sa maison de Tours, où un Frappement du rocher, une Rencontre d'Esau et de Jacob, et une Manne se voyaient plus tard de sa façon. Des contretemps connus rompirent ces commencements. Envoyé par le roi en Italie pour y rechercher des œuvres d'art et des antiquités, André croqua l'argent et n'osa plus reparaitre en France. Il n'y avait pas demeuré plus d'un an. Squazzella son disciple resta. De son côté, Léonard avait amené trois élèves : Salaïno, Melzi et Villanis. On ignore ce que firent et devinrent tous ces artistes.

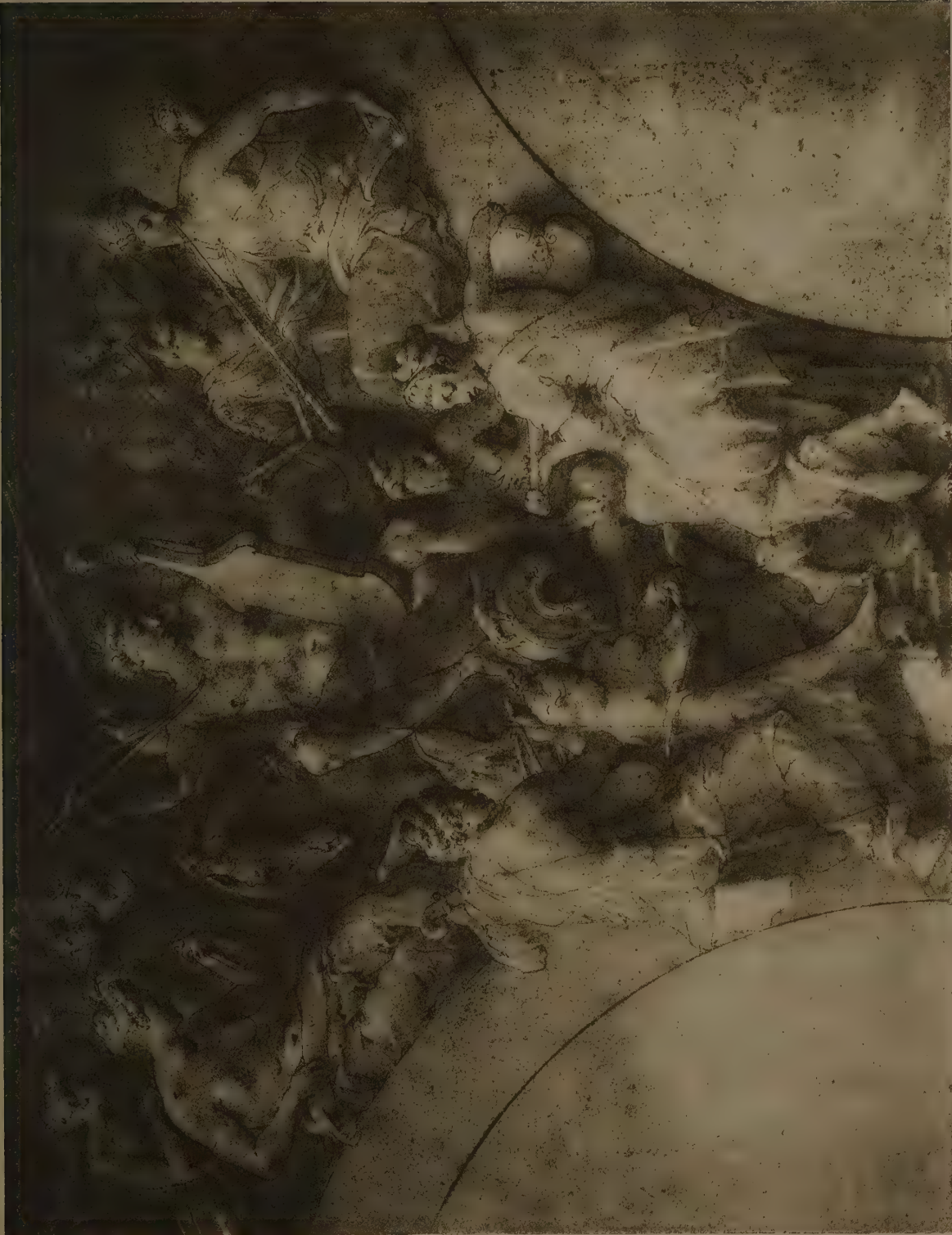
Les revers de la politique achevèrent d'anéantir les projets du roi. Pris à la bataille de Pavie, emmené prisonnier à Madrid, il fallut attendre son retour pour voir renouer le patronage des arts, dont le trait décisif, en 1528, fut l'entreprise de Fontainebleau. En 1531, le Rosso Florentin fut mandé d'Italie pour décorer ce château Sa première commission fut celle de la galerie dite aujourd'hui de François I<sup>er</sup>, laquelle offre quinze sujets à fresque dans autant de cartouches de stuc, dont le Rosso n'avait achevé que treize, avec deux tableaux dans les bouts, de Bacchus et Vénus, et de Vénus avec l'Amour, qui



ont péri. Les autres étaient tirés de la fable et de l'histoire ancienne ; Hérodote, Apulée, Ovide en avaient fourni les sujets ; quelques compositions n'ont pu être expliquées, entre autres celle que les curieux d'estampes nomment l'Éléphant royal. Deux représentent par des allégories le gouvernement de François I<sup>er</sup> et son patronage des arts : cette dernière est connue sous le nom de l'Ignorance chassée.

L'apparition de ces ouvrages compte au nombre des faits les plus importants de l'histoire de la peinture en France. En fait d'ornement, encore aujourd'hui, les stucs qui les accompagnent, offrent une matière d'admiration sans fin. Tout ce qu'il y avait alors d'intelligent et de curieux de bien faire, s'empressa de les copier, et d'en tirer mille applications ; il n'y a pas de plus illustre exemple d'une vogue soudaine, d'une influence durable et comme universelle. Quant aux peintures, vingt retouches successives et deux restaurations complètes en ont consommé la ruine ; on n'en peut plus juger ou que par les estampes, gravées à l'époque par Boyvin, ou par les dessins originaux du maître, dont un, l'Éducation d'Achille, est conservé à l'école des Beaux-Arts. La mythologie en est belle, l'invention fine et poétique, le dessin fier et délicat, plein du souvenir de Michel-Ange, que le Rosso s'efforçait d'imiter, comme faisaient tous les Florentins. Dans tout ce qui nous reste de sa main, on trouve ce choix piquant d'attitudes imprévues, cet emportement dans la composition. Il est vrai que ses airs de tête et ses visages ne sont pas beaux, et que l'habitude de dessiner de pratique le fait tomber parfois dans une manière abstraite et peu naturelle ; mais il y a chez lui tant de vrai souffle, des ressources si variées, un sentiment si vif de la forme et du mouvement, que l'éloge et l'admiration l'emportent dans tous les jugements qu'on a fait de cet artiste.

D'autres ouvrages l'occupèrent, une chambre entre autres que Vasari appelle le *pavillon* et que toutes les apparences placent au second étage du pavillon des Poëles, aujourd'hui démoli, qui donnait sur l'étang ; des tableaux pareillement, une Judith, les Muses et les Piérides, et une Lédà répétée de celle de Michel-Ange, pour laquelle ayant de nouveau fait poser le modèle, nous avons de sa main un dessin original. Pour la chapelle du château d'Écouen, au commandement du connétable de Montmorency, il fit un Christ au tombeau qui est au Louvre.



Cliché Donald Macheth, Londres.

LE PRIMATICE.

*Apollon sur le Parnasse.*

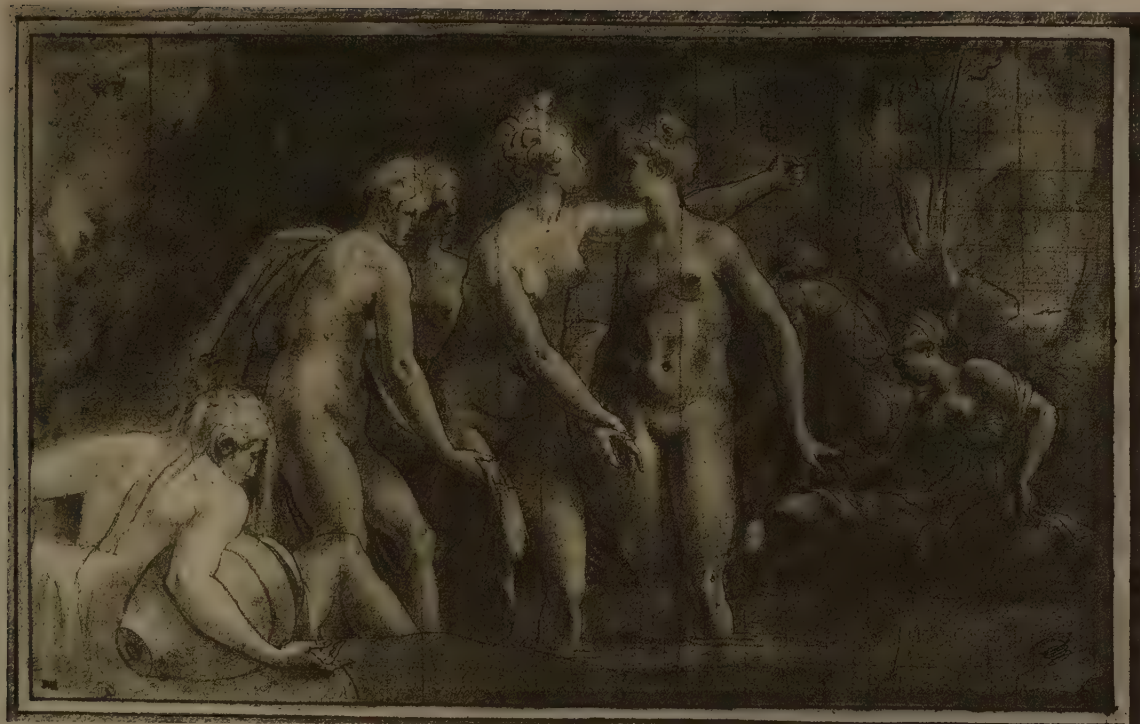
Peinture de la salle de Bal à Fontainebleau.

Dessin

Musée Britannique.







Cliché J.-E. Bulloz, Paris



Cliché Donald Macheth, Londres.

LE PRIMATICE.

*Diane découvrant la grossesse de Calisto.*

Peinture (détruite, de l'appartement des Bains à Fontainebleau.

Dessins.

1. — Musée du Louvre.

2. Musée Britannique.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

Cependant les travaux de Fontainebleau s'étendaient, et requéraient de nouveaux concours. Le Primatice, Bolonais, disciple de Jules Romain, sous lequel il venait de vaquer aux décorations du palais du Té, parut en France un an après le Rosso, en 1532. Comme ce dernier, on le mit à la fresque et au stuc, dans la chambre du Roi dite de Saint-Louis, près de la galerie. Il y peignit en huit tableaux les histoires de la guerre de Troie. Bientôt il commença la chambre de la Reine, faussement nommé salon de François I<sup>er</sup>, dont une cheminée peinte à fresque nous demeure. Le portail du château sur la chaussée de l'Étang, dit porte Dorée, eut de sa main deux sujets de l'histoire d'Hercule. Un quatrième ouvrage fut une chambre au-dessus, dont il n'y a pas d'autres nouvelles. Sous ces deux hommes du premier rang travaillaient de nombreux auxiliaires, dont la plupart, de même nation qu'eux-mêmes, consomment le caractère italien de l'entreprise. Ces Italiens sont Pellegrin, Jean Antoine, Juste de Just, Seron, Naldini dit Renaudin, Miniato et Nicolas de Modène, auxquels se joignent trois Français, Leroy, Badouin et Dorigny, et deux Flamands, Josse Fouquet et Léonard Thiry.

Durant ces premiers temps, plusieurs traits font voir que le Rosso tenait un rang supérieur. Agé de quarante ans et déjà célèbre en Italie, il ne faut pas s'étonner d'une pareille préférence. Il reçut d'honneurs tout ce qui se pouvait de son temps, et joignit à des gages importants le revenu d'une chanoinie de la Sainte-Chapelle. Au contraire le Primatice, âgé de vingt-sept ans, était au début de sa carrière, et le succès qu'il eut en France devait faire toute sa renommée. On a cru ces artistes rivaux, mais rien ne prouve qu'ils aient cherché à se nuire, et ils ont travaillé ensemble à plusieurs ouvrages, dont le premier fut le pavillon de Pomone élevé dans l'angle du Jardin des pins, peint de deux sujets de l'histoire de cette déesse. Le Rosso fit l'un et le Primatice l'autre. Un second fut la galerie Basse sur l'Étang, au rez-de-chaussée du pavillon des Poëles, où l'on croit que prirent place douze figures de Muses et de Déesses, dessinées par le Primatice. Enfin le voyage de l'empereur Charles Quint, que le roi reçut en pompe à Fontainebleau, eut de ces deux artistes un arc de triomphe peint de figures allégoriques, des figurations de ballet, et quelques autres architectures.



Ce partage d'occupations devait bientôt finir. La mort imprévue du Rosso le termina en 1540. Les témoignages assurent qu'il se tua ; les plus grandes apparences sont que ce fut du remords d'avoir fait mettre à la torture Pellegrin, son ami et son auxiliaire, faussement soupçonné de l'avoir dérobé. Il n'avait pas plus de cinquante ans. A moins de quarante, par suite de cet événement, le Primatice recueillit l'héritage de tous les travaux de Fontainebleau.

Il était alors en Italie, occupé de rechercher des objets d'art pour le roi, et de mouler plusieurs antiques qu'on avait dessein de fondre en bronze. Dès son retour son importance parut dans la conduite de cet ouvrage d'abord, puis dans les travaux de peinture, dessins de sculpture, plans d'architecte, qui se concentrèrent entre ses mains. Dès lors, et quoique aucun titre n'en consacra la fonction, il exerça cette surintendance des arts que plusieurs époques de l'histoire nous montrent aux mains des plus grands maîtres, de Raphaël sous Léon X, de Rubens sous les archiducs, de Lebrun sous Louis XIV.

Le Primatice acheva la salle du Roi et commença son cabinet. En même temps la chambre de M<sup>me</sup> d'Étampes, favorite de François I<sup>er</sup>, l'appartement des Bains, le vestibule contre la porte Dorée et la grotte du Jardin des Pins reçurent ses décorations. Le Cabinet eut des Vertus représentées sur ses armoires, et le beau tableau des Cyclopes peints à fresque sur la cheminée tels que les a décrits Virgile : *Lentis Cyclopum fulmina massis cum properant*, etc. La chambre de M<sup>me</sup> d'Étampes, maintenant changée en escalier, conserve huit sujets de l'histoire d'Alexandre. Dans la grotte du Jardin des Pins, parvenue à nous en débris, des figures plafonnantes de Déesses prennent place au milieu de cristaux d'aragonite, parmi les fantaisies d'architecture rustique dont lui-même fournit les dessins. Le vestibule reçut d'autres sujets plafonnants, Foudroiement des Géants, Aventure de Céphale, et sur les voussures des histoires mythologiques ou guerrières. Enfin l'appartement des Bains, dont le souvenir même a péri, lieu de repos du roi, où se trouvaient réunis dans quelques chambres les chefs-d'œuvre de l'art italien, Raphaël, Titien, Léonard, reçut dans sa grande salle l'histoire de Calisto, sa Grossesse découverte, sa Métamorphose, sa Gloire quand Jupiter la place entre les astres.

De ces ouvrages malheureusement tout ou presque tout a péri. Le peu



Clichés J.-E. Bulloz, Paris.

LE PRIMATICE.  
*L'Évanouissement d'Hélène.*  
Lord Pembroke à Wilton House.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON



qui reste, repeint par des mains malhabiles, en plusieurs endroits à contresens, ne doit pas du tout être compté. Non plus que du Rosso, le château de Fontainebleau ne conserve du Primatice que des stucs. Comme en fait d'ouvrages certains de lui, on n'a connu longtemps que ceux de ce château, on serait en peine de montrer une seule peinture de cet artiste, sans deux toiles heureusement retrouvées en Angleterre, l'une à Wilton House représentant l'Évanouissement d'Hélène, l'autre à Castle Howard, c'est Ulysse et Pénélope. Hors de là une seule source est offerte, incomparable il est vrai pour la perfection et l'abondance, à savoir les dessins du maître, préparation de ses peintures à fresque, populaires de tout temps chez les amateurs et qui ont fait l'ornement de plusieurs collections célèbres. Deux cent cinquante pièces de ce genre, tantôt sanguine relevée de blanc, tantôt plume rehaussée de bistre, nous apportent son œuvre en débris, dans le bruit d'une renommée que des critiques récentes ont à peine affaiblie chez les moins connaisseurs.

L'esprit de système, qui dicte ces critiques, ne saurait effacer le charme qu'on y respire. L'érudition et l'élégance de tant de compositions variées, la souplesse et la vivacité des attitudes qu'elles rassemblent, le raffinement du dessin et le beau choix des formes, une union dans toutes ces parties de l'art, du grandiose de Michel-Ange, du goût antique de Jules Romain et de la douceur du Corrège : de l'abondance sans confusion, de la science sans pédantisme, de l'imprévu sans bizarrerie, de l'aisance sans trivialité, de la poésie sans abstraction, de l'ornement sans surcharge, de la politesse sans fadeur, font le mérite éternel de cet œuvre, à quelques égards sans pareil. Non qu'il soit à l'abri du reproche de maniérisme, engendré comme chez plusieurs autres de l'imitation de Michel-Ange, et dictant une longueur exagérée des membres, que tous les auteurs ont remarquée. Mais outre qu'un mélange de qualités contraires rend ici à ce style une sorte d'équilibre, il est certain que la nature persévéramment consultée corrige en partie ce défaut chez le Primatice. Qu'on ne l'accuse pas de peu d'application. En dépit des apparences faciles, rien n'encourt moins que son œuvre le soupçon de frivolité : à preuve les études d'après nature qui nous restent en grand nombre de toute cette première partie de sa carrière. Pour plusieurs des ouvrages susdits, les moindres détails avaient été établis avec une exactitude

telle, qu'on ne saurait imaginer de direction plus vigilante de l'équipe qu'il avait sous ses ordres.

Depuis les environs de 1540, on trouve dans cette équipe Lucas Penni frère du Fattore, Bagnacavallo le fils, Caccianemici dit Cachenemis, Fantuzzi dit Fantose de Bologne, Virgile Baron aussi Bolonais. Cinq ans et davantage tous ces gens furent à Fontainebleau. On n'est pas éclairé sur ce qu'ils purent faire ailleurs. De Lucas Penni nous tenons des dessins, et de Fantose des estampes, d'après le Rosso principalement. Le même Fantose fut le principal auxiliaire du Primatice dans la partie des arabesques peintes à la voûte de la galerie d'Ulysse, ouvrage considérable commencé par François I<sup>er</sup>, dont il s'agit maintenant de parler.

Elle avait la longueur de la cour du Cheval Blanc, soit cent cinquante mètres environ, et se composait de quinze travées décorées à la voûte selon huit systèmes différents : celui du milieu étant unique, et les sept autres se répétant deux fois en symétrie de chaque côté de celui-là. Sur les murailles en cinquante-huit tableaux, furent peintes les aventures d'Ulysse, d'où la galerie tirait son nom. La voûte ne contient pas moins de quatre-vingt-quatorze morceaux, qui font avec les accessoires cent soixante et une compositions : total d'autant plus remarquable qu'un effet d'agréable et facile abondance n'eût pas suffi dans cet ouvrage. Le lieu ne se prêtait pas à ce genre de prestige : cette galerie n'ayant eu d'extrême que sa longueur ; le reste de ses proportions étaient médiocres. Les ornements y tenaient une place considérable ; les figures étaient petites et se voyaient de près ; le tout dut ressembler aux Loges de Raphaël. Il y fallait donc beaucoup de soin. On l'a démoli sous Louis XV, au regret de tous les amateurs. Ce que les dessins nous conservent de la voûte, révèle une série d'admirables tableaux, représentant sans ordre divers sujets de la fable. L'histoire d'Ulysse sur les murailles a été gravée par Van Thulden. Une estampe de Ducerceau reproduit les ornements d'une des travées de la voûte.

Pendant que couraient ces travaux, une fabrique de tapisserie établie dans le château produisait des chefs-d'œuvre. Sa première entreprise fut de tisser les sujets peints par le Rosso dans la galerie, avec leurs cartouches de stuc en grisaille. Six pièces de cette série sont conservées à Vienne, et composent, dans le naufrage presque entier du reste de la fabrication, une curiosité d'un genre





ROSSO.

*L'Education d'Achille.*

Peinture de la galerie de François I<sup>er</sup> à Fontainebleau

Dessin

Ecole des Beaux-Arts de Paris.

Cliché J.-E. Bulloz, Paris.



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

ROSSO.  
*La Querelle des Muses et des Pierides.*  
Musée du Louvre.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON



unique. Outre l'intelligence dans l'assortiment des couleurs, on y admire la fidélité dans le rendu du dessin, le plus souvent massacré dans ces sortes d'ouvrages. Le Primatice dirigeait cette manufacture. Il donnait aussi des dessins pour l'émailleur, ceux des Douze apôtres, conservés à l'église Saint-Père de Chartres. Par malheur ces émaux ne sont pas sans reproche. Il n'a pas dirigé cette sorte de travaux, Léonard Limousin les exécuta seul, dans un style informe et barbare. Une ingérence plus familière encore fit donner au même Primatice, d'après les indications de Jean Santorinus de Rhodes apothicaire, des dessins de bandages et de ligatures pour une compilation des Médecins grecs que traduisait Vidius, médecin de François I<sup>er</sup>. Le manuscrit est au Cabinet de Paris. Il fut imprimé et les figures gravées en bois, avec un agrément pareil à celui de l'original.

Je suppose qu'un corporalier qui est au Musée de Cluny, brodé en soie de l'Ensevelissement du Christ, émane d'un dessin du Primatice. Bref tous les corps d'état recevaient son inspiration. Il eut un graveur, qui signe des lettres L D. qu'on a nommé Léon Davin et quelquefois Léonard Thiry, l'un et l'autre sans raison plausible. Nous ne savons qui c'était, mais quant à son talent, il est si parfaitement réglé sur le style du Primatice, qu'on ne saurait l'en séparer plus que Marc-Antoine de Raphaël. Un peuple d'artistes, qui se servait de ces gravures, en les détruisant par l'usage, les a rendues de nos jours si rares, qu'elles comptent parmi les œuvres les plus recherchées de l'école.

Tant d'importants et excellents travaux avaient mis le Primatice dans un comble de réputation. Aux appointements et aux salaires qu'il touchait de l'épargne royale, se joignit bientôt le revenu de Saint-Martin-es-Aires de Troyes, dont François I<sup>er</sup> le fit abbé, et dont il porta le titre. On croit qu'il travailla alors en plusieurs lieux de la province. Le fait est certain pour le château de Polisy en Champagne. D'anciens auteurs y ont joint celui de Beau-regard pres Blois ; et la chapelle de l'abbaye de Chaalis en Valois porte dans une Annonciation et plusieurs figures de Prophètes, tous les signes de sa manière. A Fontainebleau il décora les bains dans l'hôtel dit Grand Ferrare, appartenant au cardinal de ce nom.

Au récit de cette carrière brillante, la légende n'a pas manquée de joindre des

rivalités appropriées. On a conté qu'il avait abîmé la galerie peinte par le Rosso pour y placer ses propres ouvrages. Mais il n'a pas touché aux stucs, et quant aux deux tableaux de sa main, dont un seul, la Danaé, reste, il est à croire que l'emplacement en était vide à la mort du Rosso. Il est certain qu'il eut à se défendre contre Benvenuto Cellini, engagé du roi comme orfèvre, et qui affectant les grands ouvrages, lui disputa le dessin de la fontaine à faire dans la place vers l'étang. Soutenu dans cette querelle par M<sup>me</sup> d'Étampes, il est prouvé que la commande lui demeura. Quant à ce que Cellini rapporte, que pour rabaisser un Jupiter d'argent servant de flambeau de parquet qu'il avait fait pour le roi, le Primatice fit exposer en même temps les fontes des antiques moulées à Rome, cette scène fameuse n'a jamais eu lieu. Cellini dut quitter bientôt le service du roi, qu'il dérobait, et retourner en Italie. Un degré de faveur sans égal mit le Primatice à l'abri de ces intrigues, dont la contrariété ne compose qu'un faible épisode de son histoire.

Les effets de cette faveur seront rapportés plus loin. Tirons-en ici cette conséquence, du peu de part prise par les Français dans le renouveau de la peinture alors. Le rôle de surintendant qu'y jouait le Primatice, ôte l'idée que depuis Lenoir on avait voulu se faire d'une Renaissance où eût dominé Jean Cousin, et d'un François I<sup>er</sup> ne résidant qu'à Chambord. La vérité est que Fontainebleau, où l'Italien régnait sans partage, accapara les soins du roi.

Architecte déjà de la fontaine de ce palais et sans doute de la grotte du Jardin des Pins, on voit l'abbé de Saint-Martin donner des modèles au fondeur pour la décoration de la porte Dorée. Il dessine la Bataille de Marignan, que le duc de Ferrare faisait peindre à la gloire du roi de France dans sa villa de Copparo. En 1546, au commandement du roi, il reprend le chemin de l'Italie afin de chercher entre autres les moules de quelques ouvrages de Michel-Ange. Il rentre enfin pour voir mourir son maître le 31 mars 1547.

Cette mort de François I<sup>er</sup> fait la fin de la période héroïque de la Renaissance française. En ce qui regarde la peinture, c'est celle d'une production qu'on eut peine à égaler ensuite. Toute l'importance qui revient à cet art dans une histoire de notre Renaissance, a ses attaches dans le règne qui prenait fin. Elle y puise son élan, elle y trouve ses modèles. Jusqu'à la fin du règne de Henri IV, l'art de peindre en France vivra de cela.



Cliché A. Girandon, Paris.

ROSSO.

*Notre-Dame de Pitié.*

Autrefois dans la chapelle du château d'Ecouen.  
Musée du Louvre.





## CHAPITRE VII

### SUITE DE L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU JUSQU'A LA MORT DE NICOLO

Il faut définir l'école de Fontainebleau : c'est un mot dont tout le monde se sert. On la fait commencer dès le début de l'entreprise, avec le Rosso et le Primatice ; quelques-uns y ont joint Cellini, sans songer que des artistes d'origine si diverse, et qui venaient en France tout formés, ne peuvent être réputés partie d'une même école, si l'on entend par là une vraie ressemblance de style. École si l'on veut, à condition de ne signifier rien de plus qu'un atelier, où se mêlaient leurs travaux ; de ce mélange seulement devait naître ensuite un style uniforme qui justifiât le nom d'école. Ce fut un peu plus tard ; alors les enseignements divers des maîtres se confondirent, principalement du Primatice et du Rosso, avec quelque partie d'école Romaine, transmise par Lucas Pem, et par une quantité de tapisseries de Jules Romain que François I<sup>er</sup> avait commandées.

L'école de Fontainebleau entendue de la sorte ne commence qu'avec Henri II, monté sur le trône en 1547. L'action du Primatice, toujours vivant, et dont l'œuvre ne cessait de s'accroître, y domine naturellement.

Il poursuivait alors l'immense travail de la galerie d'Ulysse, et bientôt mit la première main à la Salle de bal de Henri II, nommée depuis galerie mal à propos, que tous les visiteurs de Fontainebleau connaissent comme le plus important ouvrage de cette époque. Neuf grandes compositions peintes au long des murailles, et cinquante-quatre petites dans les embrasures des fenêtres et aux côtés de la cheminée, le composent. On y regrette une surabondance de figures et l'indigence extrême d'ornements de relief ; mais cela ne touche pas les tableaux mêmes ; et quant à l'invention, l'étendue des surfaces en fait un prodige de ce temps-là. Les grands sujets sont un Festin de Bacchus et d'Ariane, Apollon sur le Parnasse, une Danse de Déesses, la Discorde aux noces de Thé-

sis et de Pélée, Philémon et Baucis, Phaéton suppliant le Soleil, Vulcain forgeant les traits de l'Amour, Cérès et la moisson, enfin un Concert au-dessus de la tribune des musiciens. Les petits offrent une variété de divinités de l'Olympe, de nymphes de fontaine, de héros et de figures allégoriques dessinées d'après nature avec un art et dans un goût parfaits.

L'importance de cet ouvrage n'empêche pas qu'à la cour la peinture ait eu moins à faire qu'auparavant. La cause en fut au moindre goût que le nouveau roi eut pour Fontainebleau, où elle pouvait se déployer, portant ses préférences sur Anet, demeure de Diane de Poitiers sa favorite, et aussi au genre de décoration que pratiqua Philibert Delorme, nouveau directeur des Bâtiments du roi, laquelle habillant de boiseries toute la muraille, et dressant les cheminées en marbre, ne laissait presque plus de place aux stucateurs, ni aux peintres. Pour ces raisons, le Primatice eût peut-être encouru une diminution d'importance sans les ouvrages dont la maison de Guise, alors croissante en influence et en richesse, le chargea. Le premier de ces ouvrages fut à Meudon, château du cardinal de Lorraine, que Vasari a nommé la *grotte*, quoique il n'y ait eu de grotte dans ce vaste bâtiment qu'au rez-de-chaussée, fort splendide il est vrai, mais au sujet de laquelle les détails manquent. Elle avait des émaux, des arabesques, des mosaïques et des statues ; au-dessus une chambre était peinte à la voûte dans de nombreux caissons compartis, de raccourcis exquis et admirables.

D'autres signes montrent que la production de peinture se maintenait en plusieurs sortes. De nouveaux peintres italiens vinrent en France : Salviati Florentin, le Vénitien Paris Bordone, Ruggieri de Bologne, qu'on appela Roger de Rogery. Le premier demeura deux ans, employé par le même cardinal de Lorraine à son château de Dampierre en Hurepoix. Ces ouvrages ont péri, mais deux tableaux restent de son passage : une Incrédulité de Saint Thomas, qu'il peignit à Lyon et qui est au Louvre, une Descente de Croix peinte pour les Célestins, aujourd'hui dans l'église Sainte-Marguerite à Paris. Paris Bordone peignit aussi pour les Guises. Roger de Rogery, établi en France peu avant 1557, ne devait plus la quitter. Il servit d'abord d'aide aux entreprises de Primatice, en un temps où nous devons croire que ce dernier



confiait aux auxiliaires toute l'exécution de la fresque. C'est le moment où paraît le principal de tous, celui dont le nom est joint si étroitement à la mention du maître dans les vieilles descriptions, qu'il semble n'en pouvoir être détaché nulle part. Il s'agit de Nicolas del Abbate dit Nicolo.

Il vint en France en 1552, cinquième année du règne de Henri II. Il était de Modène, et sans doute apportait de cette ville quelque imitation du Corrège, auquel le Primatice lui-même dû une si grande part de ses talents. Cela peut-être le rendit plus aisément docile aux enseignements de ce dernier. On le mit d'abord à la galerie d'Ulysse, dont Vasari assure qu'il exécuta toute l'histoire sur les murailles, puis à la Salle de bal. Quant à celle-ci, on a la preuve qu'il fit un peu plus qu'exécuter. Le Primatice ne faisait que des études et point de dessin arrêté des petits sujets des embrasures ; tout l'accessoire mythologique y fut ajouté sur la fresque, et de l'invention de Nicolo. Vers le même temps sans doute, sur ses propres dessins, il peignit la chapelle du château de Fleury-en-Bière, que des estampes donnent au Primatice, mais qui ne peuvent être que de lui. Depuis longtemps l'Enlèvement de Proserpine, autrefois à Stafford House de Londres, est regardée comme son ouvrage. Il faut y joindre sur le même indice de style, la Contenance de Scipion au Louvre, et Achille chez les Filles de Lycomède à Wilton House chez lord Pembroke. Deux dessins de sa main, qui sont au Louvre, lui ont servi de préparation pour deux autres tableaux : Moïse sauvé des eaux à M. Magnin, Vénus vengeant la mort d'Adonis au marquis de Vaulserre.

Dans toutes ces œuvres on trouve une grande facilité de main, une composition consommée, un beau choix de formes et d'attitudes, l'exécution brillante et vivement touchée, avec ces décolorations dans les lumières que l'Italie pratiquait depuis un demi-siècle et qui fait un des traits notables de l'école. Il faut ajouter chez Nicolo l'art de peindre le paysage, qu'il tirait comme tout le monde alors de l'imitation des Vénitiens. Quatre tableaux de cette sorte dont il donna le dessin, décoraient le cabinet des Bagues à Fontainebleau. Tous ces talents cependant ne l'élèvent pas au niveau du Primatice et du Rosso. Son invention est moins précieuse que la leur, et son dessin manque des vertus que communique l'étude assidue de la nature. Au reste tout ce qui convient aux

applications industrielles se rencontre chez Nicolo ; personne comme lui ne mérite dans l'école le nom de vulgarisateur ; par lui peut-être encore plus que par leur prestige original, les inventions et le style du Primatice s'emparèrent de toute la France ; de lui, de son style particulier vint surtout l'unification dans les produits de l'école de Fontainebleau.

Sur ses dessins s'exécutèrent les célèbres émaux de la Sainte-Chapelle datés de 1553 qui sont au Louvre, et l'on peut supposer qu'il surveilla l'ouvrage plus que le Primatice n'avait fait le sien, car le dessin n'y a pas été massacré par l'émailleur comme dans ce dernier. Il donna ses soins aux tapisseries. Dans la manufacture fut alors tissée une Généalogie des Dieux ornée d'arabesques, aux patrons de laquelle travaillait Roger de Rogery en 1559, et dont on ne peut douter que nous tenons l'effet, dans quatre pièces en débris conservées aux Gobelins et au musée des Tissus de Lyon, où paraissent Cybèle, Flore, Bacchus et Neptune. Un poncif du Musée Britannique pour une partie de ces compositions, est de la main de Nicolo. Nul doute que les compositions n'aient été l'œuvre du Primatice.

Comme celui-ci avait eu part aux décorations dressées pour Charles Quint sous le règne de François I<sup>er</sup>, on le vit au lendemain de la mort de Henri II, dresser dans Chenonceaux les costumes et l'architecture des *trionphes* ou entrée solennelle de Catherine de Médicis et du nouveau roi. A une époque qu'on ne peut déterminer, se placent pour une fête du même genre, des dessins de sa main qu'on conserve à Stockholm. Disciple du Primatice en ceci comme dans le reste, Nicolo allait bientôt donner ceux de l'entrée de Charles IX et d'Élisabeth d'Autriche à Paris, gravés au recueil imprimé de cette solennité.

Venons aux imitations que tant d'ouvrages suscitaient parmi les Français.

Dès le règne de François I<sup>er</sup>, j'ai fait voir plusieurs de nos compatriotes employés aux décorations de Fontainebleau, sous le Rosso et le Primatice. D'autres noms sont à ajouter : Charles Carmoy, Musnier, Rochetel. Hors de Fontainebleau se fait connaître premièrement Geoffroy Dumoûtier de Rouen, souche d'une famille célèbre de peintres, et dont plusieurs eaux-fortes nous montrent les talents. La dernière est datée de 1547. Un dessin de sa main



NICOLO DEL ABBATE.  
*Le sanglier auteur de la mort d'Adonis amené devant Vénus.*  
 Au Marquis de Vaulserre.



Clichés J.-E. Bulloz, Paris

NICOLO DEL ABBATE.  
*Episode militaire.*  
 Dessin  
 Musée du Louvre.



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

tracé pour un vitrail et deux ou trois autres pièces dans les cartons du Louvre découvrent chez cet artiste beaucoup de feu et d'adresse, mais peu de science. Son modèle principal est le Rosso.

Le nom de Jean Cousin, anciennement retenu par les historiens de l'art français, est célèbre, mais avec peu d'effet. C'est à peine si pendant longtemps une œuvre authentique fut adjointe ; la biographie même faisait défaut. M. Roy le premier l'a débrouillée. Il y eut deux peintres de ce nom, père et fils, tous deux de Sens. Jean Cousin père paraît depuis 1526. Vers 1530, il peint un retable d'autel pour l'abbaye de Vaultuisant. En 1539 il est à Paris, travaillant aux décorations dressées pour l'entrée de Charles Quint ; en 1541 il fournit à la Confrérie de Sainte-Geneviève trois cartons de tapisserie de l'histoire de la sainte ; en 1543 au commandement du cardinal de Givry, il donne huit cartons de l'histoire de saint Mammès à tisser pour la cathédrale de Langres ; en 1557 il dessine les vitraux de la chapelle dans le nouvel hôpital des Orfèvres de Paris ; il meurt en 1560 ou peu après. Il y a d'après lui quelques gravures, et un livre de Perspective. Trois pièces conservées de la tenture de Langres composent tout son œuvre authentique, auquel la ressemblance de style jointe à la tradition, oblige d'ajouter le tableau ravagé d'Eve première Pandore, au Louvre, et la Piscine de Bethesda, peinte sur une vitre à Saint-Gervais de Paris. Ce style accuse plusieurs des influences qui s'exerçaient à Fontainebleau, peu du Rosso cependant, davantage du Primatice et beaucoup de l'école Romaine ; les fonds ont le malheur d'être trop encombrés d'accidents divers et de fabriques ; les couleurs dans le vitrail de Saint-Gervais sont quelque chose de très agréable.

Un autre peintre français d'alors est Antoine Caron de Beauvais, qui travaillait à Fontainebleau depuis 1550. La part qu'il prit à un recueil des dessins de l'histoire d'Artémise visible au Cabinet de Paris, a fait son renom. Ce recueil est de 1562. Plusieurs mains y ont travaillé, toutes d'une égale médiocrité.

Tel était le niveau de l'école, en dehors des maîtres directeurs, confirmé par la foule des ouvrages anonymes, à l'exception toutefois de la célèbre chambre des Arts du château d'Ancy-le-Franc, décorée de huit ovales couchés envi-

ronnés d'arabesques repeintes, qui représentent les Sept Arts libéraux et dans un huitième les Muses. L'auteur de ces peintures, jusqu'ici anonyme, mérite d'être mis en bon rang dans l'école, aussitôt après Nicolo.

On ne s'attend guère dans un pareil chapitre de voir ramener la miniature. Cependant il convient d'y mettre Étienne Delaune, qui n'a travaillé qu'en petit : en gravure d'abord, ce qui n'est pas de ce sujet, mais en dessin rehaussé aussi, d'une manière qui le fait justement regarder comme le plus grand maître français d'alors. Agé de quarante ans quand Henri II mourut, il dut fournir en ce genre le premier succès de sa carrière. Le manuscrit des Troades gardé à Chantilly est sans doute illustré de sa main ; du reste ses grisailles incontestées abondent, parfaites d'invention et de style, et d'une exécution qui enchante.

Depuis la mort de Henri II l'activité du Primatice, déjà ralentie dans le domaine de la peinture, semble s'y effacer tout à fait. Son dernier grand ouvrage en ce genre doit être placé à cette époque. C'était la chapelle de l'hôtel de Guise, depuis de Soubise, à Paris, subsistante jusqu'au début du dernier siècle, et qu'on peut encore étudier dans quelques dessins et copies que les descriptions anciennes ont permis de reconnaître. Elle comportait un ensemble où la voûte, le dessus d'autel et les frises formaient une seule composition. Le cortège varié des rois mages dans celle-ci s'avancait vers la crèche du Sauveur, sous une gloire d'anges et quelques apparitions célestes, que dominait le Père éternel. Depuis lors on ne connaît d'autres peintures du maître, que deux tableaux à fresque dans la chambre de M<sup>me</sup> d'Étampes à Fontainebleau, exécutés dix ans plus tard à la place de deux fenêtres murées à cette époque. L'un représente Alexandre entretenant une femme nue, l'autre ce héros faisant serrer les œuvres d'Homère. Ce peu de productions explique par le soin que lui donnaient la charge de directeur des Bâtiments du roi, qu'il eut au lieu de Philibert Delorme dès le nouveau règne, et celle des Sépultures royales, monuments de bronze et de marbre exécutés dans l'atelier de Nesle par des sculpteurs qu'il dirigeait. Ce n'était pas la première fois que ces fonctions lui incombèrent. Un peu auparavant le tombeau des Guises, qu'il avait érigé à Joinville en Vallage, avait rassemblé sous ses ordres les sculpteurs ouvriers du marbre.

En 1561 Nicolo le remplace tout à fait aux peintures de la galerie d'Ulysse,



dont une grande partie d'ornement restait à faire. On peut croire que Roger de Rogery entreprit alors dans une salle haute du pavillon des Poëles, la suite depuis longtemps détruite de l'histoire d'Hercule. A l'étage au-dessous, Catherine de Médicis augmente les appartements commencés par son mari. Elle bâtit dans le jardin la Laiterie ou Mi-voie. Des peintres de peu de renom, Mazery, Renout dit Fondet, travaillent à ces divers ouvrages, les derniers qu'on ait vus avant que la Saint-Barthélemy (1572), en portant à son comble le trouble des guerres civiles, eût achevé de compromettre l'autorité royale.

Charles IX n'y devait survivre que deux ans. Peu avant cette fin de règne s'achève la carrière du Primatice et celle de Nicolo. On a vu les effets de celle-ci pour la France ; il convient de dire à présent quels effets l'étranger en ressentit.

Vasari conte qu'après la mort du Rosso, on vit paraître en Italie un grand nombre de gravures de l'école de Fontainebleau. C'était comme un retour que cette école payait à la nation dont elle était sortie. Cependant tout porte à croire que l'influence qu'elles eurent ne dépassa pas le cercle de l'ornement. Du côté des Flandres au contraire cette influence s'étendit à tout, à cause non seulement des estampes et des dessins qu'on y portait, mais des voyages bientôt multipliés des artistes qui venaient étudier en France. Le prestige de l'Italie les attirait depuis un demi-siècle, et sous l'influence de celle-ci l'art des Pays-Bas avait renouvelé entièrement ses méthodes et ses aptitudes. La longueur du voyage fut cause qu'on saisit bientôt l'occasion offerte par des enseignements plus rapprochés. Ce que le Rosso et le Primatice avaient mis de fameux modèles à la portée du nord de l'Europe, tint la place de l'Italie même. Fontainebleau devint comme l'Italie des Flandres ; tout ce qui ne voulut ou ne put aller au delà, s'alimenta à cette école.

Léonard Thiry, qui travailla sous le Rosso, était retourné à Anvers, où il mourut en 1550. Le premier de tous sans doute, il avait rapporté chez ses compatriotes les leçons d'un si excellent maître, dont quelques estampes de son dessin le montrent plein. Le célèbre Stradan vint en France aux environs de 1548, et Spranger peu après 1565. Lambert Lombart, Adam Verburcht visitèrent aussi notre pays ; Adrien Crabeth y mourut à Autun en 1553. Le vieux Breugle,

Pierre Vlerick y parurent également. En 1566 on voit Aper Fransen, Jérôme Franck, Jean Demaeyer, Denis d'Utrecht et Corneille Kétel séjourner pour le soin de l'étude à Fontainebleau. A Jérôme Franck, qui se fixa chez nous, il faut joindre alors son frère Ambroise, et Corneille Floris neveu de Frank-Flore, envoyé expressément à Paris pour le même effet. Les visites que Lucas de Heere faisait à la résidence royale sont mentionnées par Van Mander ; Thierry Aertsen fils de Long Pierre d'Amsterdam, y vint comme apprenti avant d'y être comme maître.

L'effet de ces fréquents voyages se reconnaît dans les œuvres mêmes. De quelque manière qu'elles se soient exercées, les influences de Fontainebleau sont parfaitement sensibles chez Frank-Flore. Corneille de Harlem, Lambert Van Noort, Van Hemessen, le graveur Wierix tiennent plus ou moins du même style, dont une sous-colonie devait étendre la portée. Spranger, empreint plus que personne des exemples de Fontainebleau, alla à Prague appelé par l'empereur Rodolphe, dont il décora les résidences. Van Aak qui l'y suivit formé à la même manière, Joseph Heince Allemand son élève également, se joignirent à lui pour faire de Prague une sorte de Fontainebleau répercuté. La sculpture même en participait dans les bronzes d'Adrien de Vries, et la gravure par Mathan et Muller. Surtout Goltzius en fut le grand interprète ; son style si connu a là sa source.

En Angleterre, la même action se fit sentir. De grandes décorations de stuc qu'on voit à Hardwick Hall, sont une importation directe des exemples du Primatice. Un dessin de décoration parallèle se trouve dans les cartons du Louvre, avec la rose de Lancastre pour emblème, et la devise *Honni soit qui mal y pense*. Nous savons par Walpole que Barthélemy Penni, frère du Fattore comme Lucas, travailla pour Henri VIII, et quelques documents récemment révélés nous font savoir que Nicolas de Modène, qui travailla sous le Primatice, fut en Angleterre depuis 1538, d'abord au service de Henri VIII, puis d'Édouard VI son successeur. Ajoutez que Gilles Godet, imprimeur français, faisait à Londres en 1566 commerce d'estampes pareilles à celles que la rue Montorgueil mettait en vente, dans le style de Fontainebleau.

Ainsi cette école à peine fondée se répandait partout au dehors. La mode





JEAN COUSIN PÈRE.  
*Saint Mammès au désert.*  
 Tapisserie.  
 Cathédrale de Langres.



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

imposait ses exemples en différents points de l'Europe. Ce qu'elle eut d'effet en sculpture n'a pas sa place ici ; ce que dès l'origine Jean Goujon tint d'elle, ce que Léger Richier en prit en travaillant au tombeau des Guises, ce que l'atelier des Sépultures royales recueillit de son dessin et de son style, appartient à d'autres histoires ; on ne doit pourtant pas l'oublier quand on traite de son importance. L'influence sur les autres arts, qui par le Primatice revenait à la peinture, est cause que le sujet s'étend bien au delà de ses bornes naturelles.

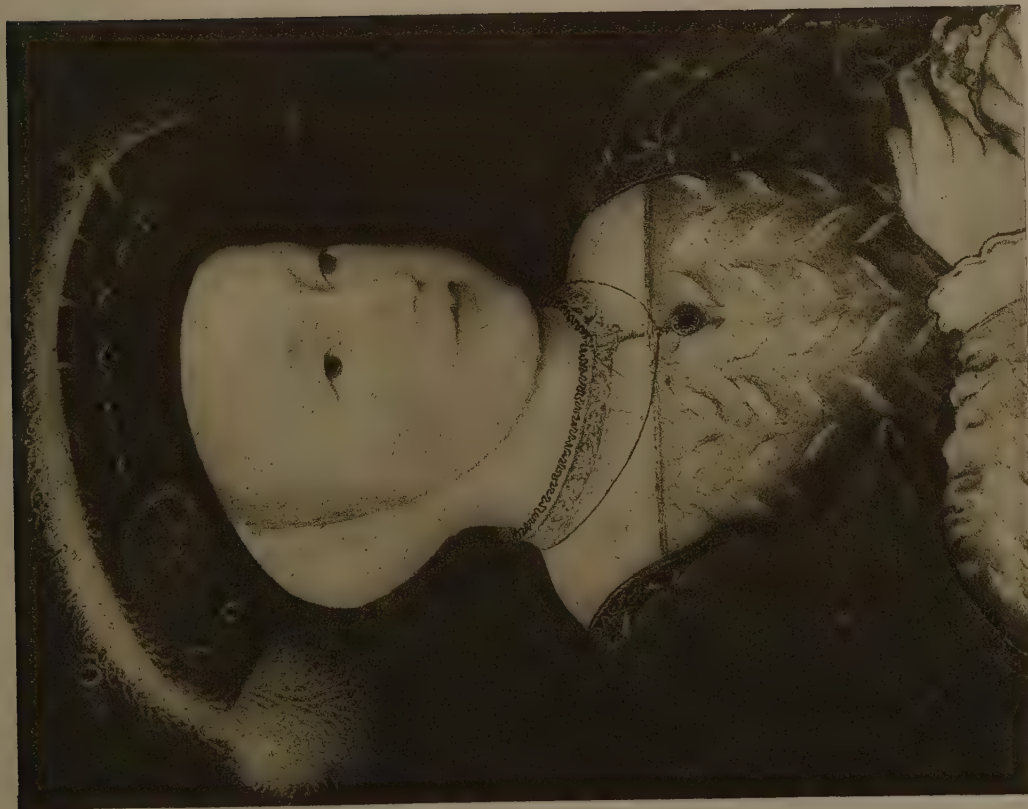
Ne laissons pas d'ajouter qu'une part de tant d'éloge doit revenir à la France. Quoiqu'elle n'ait pas donné naissance aux divers maîtres de cette école, ils n'ont travaillé que pour lui plaire, et ce but donné à leurs talents eut pour effet de mêler quelque chose du génie français dans leurs œuvres. Des historiens de l'art primitif remarquent volontiers la même chose de Beauneveu et des Limbourg, allant même là-dessus jusqu'à les tenir pour Français. Sans accorder au Primatice non plus qu'à eux cette qualité, n'oublions pas que ce maître vécut quarante ans en France, que les suffrages de nos compatriotes ont bâti toute sa renommée et inspiré tous ses efforts, que de chez nous rayonna le foyer qu'il allumait, et que le prestige et l'autorité de son œuvre ne saurait être distingué de ceux que le goût français prenait alors dans le monde. D'autres Italiens venus plus tard ne purent que s'y ranger et prêter leur concours. Ainsi, quoique étrangère de race, l'école de Fontainebleau se francisait d'adoption.

Le Primatice s'était accommodé en France au point de n'y plus même passer pour étranger. Il y vivait sur un grand pied, dans l'incessante fréquentation de la cour. Un de ses neveux s'y maria et fit de son nom, anobli par le roi, le nom d'un baron français, dont la descendance s'éteignit bientôt il est vrai. Le maître lui-même mourut en 1570, à l'âge de soixante-cinq ans. Nicolo le suivit l'année d'après dans la tombe. C'est la fin de ce qu'on doit appeler la première école de Fontainebleau.

Je dirai bientôt qui recueillit le poids d'un si éclatant héritage. Une menue descendance de peintres demeurerait pour fournir aux commandes de la cour ; le désordre aigu des guerres civiles ne les éteignit pas tout à fait. Mais avant de passer au détail de ce qui suivit ce grand changement, il faut retourner en

arrière, et joindre, pour le temps qu'on vient de parcourir et pour toute la fin du siècle, l'histoire d'une école différente, que son éclat plus réduit n'empêche pas de mériter toute l'attention des connaisseurs. Il s'agit de la peinture de portrait telle qu'elle fut pratiquée en France, de François I<sup>er</sup> à Henri IV.





Cliché J.-E. Bulloz, Paris

I. — *Le Dauphin François fils de François 1<sup>er</sup>.*  
Musée d'Anvers.



Cliché P. Sauvanaud, Paris.

— *Madame Charlotte fille de François 1<sup>er</sup>.*  
Collection privée.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON



1. — *Louis de Clèves.*  
Musée de Bergame.



Clichés Alinari, Florence.

2. — *Claude duc de Guise.*  
Musée des Offices à Florence.

LE PRÉSUMÉ JEAN CLOUET



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

## CHAPITRE VIII

### LA PEINTURE DE PORTRAIT AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE LES CLOUETS ET LES DUMOUTIER

La vogue du portrait est un des traits frappants de la Renaissance des arts en France. Elle a son commencement au temps de l'avènement de François I<sup>er</sup>.

Jean Clouet dit Janet, qu'on peut croire Flamand, était en France dès 1516. Il demeura d'abord à Tours, sans qu'on soit obligé de lui assigner de lien quant à la manière avec les peintres qui s'y trouvaient. Les ouvrages qu'il y a lieu de rassembler sous son nom ne ressemblent pas à ceux de Bourdichon. Leur parenté est avec ceux qui naissaient en Flandre et sur le Rhin, œuvre de Van Orley, de Mabuse, de Schorel, d'Holbein, de Josse Van Clève, ou de l'artiste présumé Jean Mostaert par M. Gustave Gluck. La plupart consistent dans des crayons, reconnus pour l'ouvrage d'une même main, dont le temps de production s'étend depuis 1515 jusqu'en 1540 : dates garanties tantôt par le costume, tantôt par l'âge des personnes représentées. Cette concordance d'époque, joint à l'excellence des pièces et la qualité des modèles qui s'accordent au rang qu'il tenait à la cour, composent des raisons suffisantes de nommer comme je fais *le présumé* Jean Clouet l'artiste auteur de ces crayons. Il est aussi l'auteur des miniatures du Roi et des Preux de Marignan au manuscrit de la Guerre Gallique (Musée Britannique et Cabinet de Paris) et de sept tableaux dont voici le compte.

Le Dauphin François enfant, au Musée d'Anvers, peint en 1520 ; madame Charlotte, fille de François I<sup>er</sup>, sa sœur, chez un particulier, de 1525 ; François I<sup>er</sup> au Louvre, même année ; Claude de Lorraine, duc de Guise, au musée des Offices, de 1530 ; Louis de Clèves, cadet du duc de Nevers, au musée de Bergame, même année ; un Inconnu tenant les œuvres de Pétrarque, au château d'Hamptoncourt, vers 1540 ; François I<sup>er</sup> à cheval en petit, aux Offices, même année.

C'est la dernière de la vie de Jean Clouet. Il mourut entre le 8 juillet et le mois de décembre. Il eut le titre de valet de chambre du roi, et paraît s'être établi à Paris depuis 1522. C'est là que, désormais tenu pour un des premiers maîtres du temps, il mit au jour cette quantité d'ouvrages dont le souvenir, confondu plus tard avec ceux de son fils, devait assurer à leur nom une mémoire impérissable. Notons qu'il a peint des histoires, un saint Jérôme pour l'église Saint-Pierre-du-Boile à Tours en 1522, et dessiné, pour les brodeurs, des Évangélistes d'or en 1523. En fait de portraits nous avons le témoignage qu'il avait peint Budé l'helléniste et Oronce Finé le mathématicien. Quant aux crayons rangés sous son nom présumé, et qu'on voit surtout à Chantilly, leur nombre autant que leur qualité en fait quelque chose d'incomparable. Toute la cour du temps se donne rendez-vous là. Le roi, la reine sa femme, sa sœur et ses enfants, les preux de Marignan, vingt familles illustres, Vendôme, Guise, Foix, Gié, Nevers, Tavannes, les dames d'honneur de la reine Éléonore, celles de la petite bande du roi, des hommes d'église, des docteurs, plusieurs inconnus s'y montrent, dans une variété faite comme à la mesure de la vie dont on y recherche l'image. A cette séduction de l'objet un art discret joint ses prestiges. Il ne faut pas comparer Janet à Holbein ; même à le juger sur ces charmants ouvrages, sa science apparaît comme restreinte et ses moyens comme limités. Seuls les traits principaux des visages sont indiqués par lui d'un trait léger et sûr, le reste n'est ajouté qu'avec incertitude, la barbe et les cheveux comme la plume au bonnet, ne rendent aucun sentiment de la nature. Seulement il faut avouer que jamais petit avoir ne fut mis en œuvre avec plus de soin et d'adresse. Jamais crayon plus vivement et plus délicatement conduit n'a bombé les fronts, creusé le pli des paupières, relevé les ailes du nez, placé au coin des lèvres ces tournants qui font fuir les parties reculées du visage, balancé des deux côtés d'une figure les traits égaux, et dans l'asymétrie des trois-quarts rappelé en contour d'une part ce qu'il trace en modelé de l'autre. Pierre noire et sanguine mêlent ici leurs travaux, et le maître les assemble en parfait coloriste. Dans les tableaux à l'huile cependant le coloris n'ajoute que peu d'agrément. La pâte en est belle à la manière des Flandres, l'exécution est fine et plate.





Cliché P. Sauvanaud, Paris.

LE PRÉSUMÉ JEAN CLOUET.  
*Inconnu.*  
Château d'Hampton Court.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON



Cliché Alinari, Florence.

LE PRÉSUMÉ JEAN CLOUET.  
*Le roi François I<sup>er</sup>.*  
Palais Pitti à Florence.



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

On a représenté à tort François I<sup>er</sup> comme épris des ouvrages de la seule Italie. Dans son goût vraiment universel, il est certain cependant que les tableaux des Flandres était compris ; cela est prouvé par ses achats. Curieux comme il paraît de donner à Janet des émules, il avait sollicité Schorel de s'engager à son service. Ce peintre refusa. Une autre invitation, faite vers 1530 à Josse Van Clève d'Anvers, obtint un meilleur succès ; il vint et peignit, dit Guichardin, le roi, la reine et les autres princes du royaume.

Tandis que florissait à Paris Jean Clouet, un autre peintre étranger comme lui, comme lui travaillant dans le portrait, commençait d'emplir Lyon de son renom. C'est Corneille natif de la Haye, nommé Corneille de Lyon dans l'histoire.

On l'y trouve depuis 1534. A 1536 remonte ce qu'on peut lui attribuer de plus ancien. Il peignit en ce temps-là le Dauphin, le duc d'Orléans et madame Madeleine, tous trois enfants de François I<sup>er</sup>. Depuis 1541, il eut le titre de peintre de Henri, dauphin par la mort de son frère, qui régna depuis sous le nom de Henri II. Les contemporains avaient gardé le souvenir d'un voyage que la cour fit à Lyon après son avènement, dans lequel Corneille peignit la reine Catherine de Médicis, et sans doute aussi Marguerite sœur du roi, dans un tableau dont une réplique d'atelier est à Chantilly. Nombre de portraits existants sous son nom tirent peut-être leur origine de la même circonstance. Du moins c'est un fait que quelque quinze ans plus tard, le peintre était en mesure d'exposer dans une chambre « le portrait, dit Brantôme, de tous les grands seigneurs et de toutes les grandes dames de la cour ». Comme de pareils voyages n'étaient pas rares, on peut croire que le peintre ne manqua pas d'occasions de tirer des visages, qu'il copiait ensuite à plusieurs exemplaires. Je suppose qu'il en était marchand, et que la chambre dont parle Brantôme était une façon d'étalage. Au reste, on a la preuve qu'à de certaines fois, un de ses confrères tirait pour lui le crayon, d'après lequel il faisait ensuite son ouvrage. De crayons de sa main il n'en a pas laissé, et cela fait une grande différence de pratique avec Jean Clouet, qui semble n'avoir jamais manqué de donner cette préparation à la peinture. Peut-être Corneille a-t-il peint sur ses préparations mêmes, et ses tableaux ne sont-ils qu'un travail d'aquarelle ajouté sur le trait, verni ensuite, imitant la peinture à l'huile.

Nous connaissons en gros les œuvres de cet artiste par des traditions que l'amateur Gaignières a consignées au siècle suivant, lesquelles nous livrent sous son nom une vaste besogne d'atelier, où rien n'empêche qu'on ne regarde les meilleures pièces comme l'ouvrage du maître. Selon cette méthode il convient de retenir en pur témoignage de ses talents, M<sup>me</sup> de Marligné-Briant à Chantilly, Béatrice Pacheco et M<sup>me</sup> de Pompadour des Cars à Versailles, le roi de Navarre Antoine au comte Lanscoronsky à Vienne, la duchesse d'Étampes jadis à M. de Montbrison, le comte de Randan et une Veuve inconnue, autrefois à M. Doistau. Tous ces tableaux sont datés par le costume, des environs de 1550. On les a loués souvent, parfois avec excès. A vrai dire le talent dont ils témoignent est faible. Nuls d'invention, de dessin timide, l'agrément qu'on leur trouve ne tient qu'à une fraîcheur d'exécution, à une légèreté de main, qui vont jusqu'à la séduction. C'est le triomphe d'une certaine routine, d'un tour perfectionné par la répétition, où l'artiste ne saurait changer ni la perspective des traits, ni l'équilibre du maintien, sans courir risque de tout gâter. Encore ceci ne procure-t-il de perfection que celle du visage ; le dessin du reste, buste et épaules, est le plus souvent maladroit.

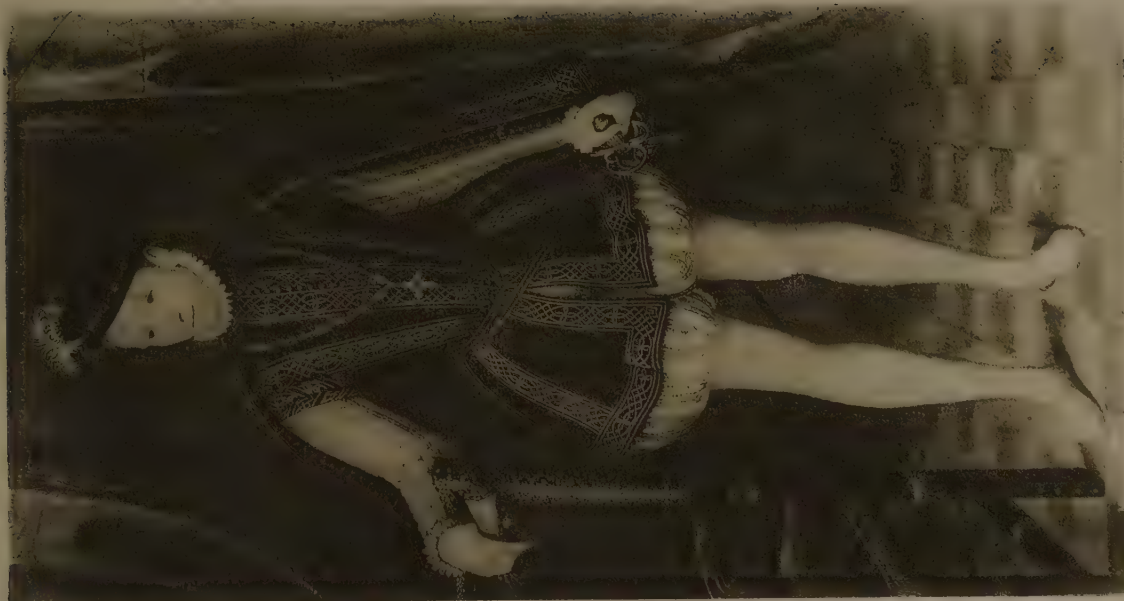
Il ne faut donc pas demander si certains rares portraits conçus dans le dessin général de Corneille, mais dont le style et la façon s'égalent aux plus excellents maîtres, sont de sa main. J'en compte neuf entièrement conformes pour la manière, dont la liste sera donnée ici. Deux anonymes au musée de Vienne, un autre à l'Académie de Venise, un au palais Pitti de Florence, un cinquième jadis à M. Hutteau ; dans la collection Wallace, le portrait de lord Hertford ; autrefois à M. Charles Butler de Londres, celui de M. de Châteauneuf Jean de Rieux ; enfin venant huitième un triomphant portrait du musée d'Avignon, longtemps attribué à Holbein, et qui n'eût pas fait trop de honte à ce grand maître. Je nomme pour la commodité l'auteur de ces chefs-d'œuvre le peintre de Rieux-Châteauneuf, sans pouvoir dire quelle fut sa nation, ni même s'il vécut habituellement en France. Du reste on aurait tort d'arrêter là la recherche des peintres approchant de Corneille. Ce qu'on soupçonne de maîtres oubliés derrière plusieurs pièces du même genre ne doit pas être négligé. Des portraits comme celui du petit Brissac du Louvre, ceux d'une main différente





Cliché Alinari, Florence.

1. — *Henry II.*  
Musée des Offices à Florence.



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

2. — *Charles IX.*  
Musée du Louvre.

FRANÇOIS CLOUET.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON



1. — *Elisabeth d'Autriche.*  
Musée du Louvre.



2. — *Marguerite de France.*  
Chantilly.

Clichés J.-E. Bulloz, Paris.

FRANÇOIS CLOUET.



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

que possède M. Benson, méritent de faire le centre de classements nouveaux en attendant d'en savoir les auteurs.

Cependant l'école du vieux Janet, que vingt-cinq ans d'une production fêtée avait établie à la cour, reflleurissait sous son fils. François Clouet eut dès 1541 le titre de peintre du roi et les appointements de son père. Ce qu'on doit lui attribuer de crayons commence aux environs de 1530.

N'omettons pas que pour l'un comme pour l'autre, quand il s'agit de leurs ouvrages, on manque en général de témoignages certains. Ce qui sert à constituer l'œuvre de Janet le jeune, c'est d'abord la parfaite ressemblance de style entre un assez grand nombre de dessins du Cabinet de Paris et d'ailleurs, lesquels vont des débuts probables de la carrière de François Clouet jusqu'à sa mort; d'autre part c'est qu'on y trouve tous les portraits des princes qui régnèrent en France de son vivant tracés avec un art supérieur. Comme plusieurs règnes se succédèrent alors, cela fait une épreuve qui manque pour son père. Si l'on joint à cela la tradition flottante il est vrai, qui place le nom de Janet sur les plus célèbres de ces morceaux, tradition formellement enregistrée sur le grand portrait de Charles IX qui est à Vienne, on avouera que c'est assez pour ne conserver qu'un doute abstrait, qui s'efface dans le langage ordinaire. Ajoutons que pour François Clouet nous avons deux tableaux signés, le portrait d'une Femme dans le bain avec une nourrice et deux enfants, chez M. Herbert Cook à Richmond, et celui de Pierre Cutte, apothicaire, son ami, qui est au Louvre. Seulement comme il n'y a pas de crayons originaux de ces ouvrages, on manque des rapprochements précis que seuls les dessins pourraient fournir pour établir ailleurs les dernières certitudes.

Les ouvrages à ranger, outre ceux-là, sous son nom, sont le grand portrait de Henri II en pied du musée des Offices, peint en 1559; les deux bustes conformes du même roi aux Offices et à Versailles; le portrait de Charles IX à Vienne de 1566, et sa réplique en petit qui est au Louvre; autre portrait en buste du même de 1561; celui de Catherine de Médicis, dont il n'y a d'original que le crayon au Cabinet de Paris; la peinture autrefois au baron d'Albenas n'étant qu'une copie quoique excellente; Jeanne d'Albret à Chantilly; la duchesse de Roannais au Louvre; la reine Élisabeth d'Autriche au

même lieu, de 1570 ; un crayon aquarellé de Marguerite, plus tard épouse divorcée de Henri IV, à Chantilly. François Clouet montre dans tous ces ouvrages une science bien supérieure à celle de son père. Son dessin est un des plus exacts, des plus sagement mesurés qui soient. Il a dans le tracé du visage humain la capacité d'un spécialiste, à qui le long exercice d'un art moins étendu que profond fait entasser les remarques et l'expérience. En même temps des agréments de couleur se révèlent chez lui à l'examen. Sa touche des traits du visage est légère, le fondu de ses lèvres est beau ; dans les meilleurs de ses tableaux, le bord et le dessous des paupières vont sans sécheresse ; dans le crayon de Marguerite enfant les mains sont de vraies merveilles d'exécution aimable et fine ; enfin partout les accessoires, le drap du vêtement, la plume sont imités avec beaucoup de charme, les bijoux touchés délibérément et avec art.

Entre plusieurs traits qui marquent le cas qu'on faisait de François Clouet, il faut noter la commission qu'il eut aux funérailles des rois, de mouler les visages de François I<sup>er</sup> et de Henri II, ainsi que l'avis qui lui fut demandé par la Cour des monnaies sur un coin à l'effigie de Charles IX. Pour le reste on le voit assumer assez de travaux différents : la peinture d'un coffre, des bannières, dont le soin montre en lui le successeur de nos plus vieux peintres français. Il est vrai que sans doute il n'y mit pas la main. Cela se faisait par les apprentis, que des témoignages certains montrent qu'il employait. Nous savons aussi qu'il fut marchand ; sans doute son atelier fut un magasin de vente. Avec la peinture de grande taille, il a peint comme son père la miniature, en particulier celles de Catherine de Médicis et de Charles IX qui sont à Vienne.

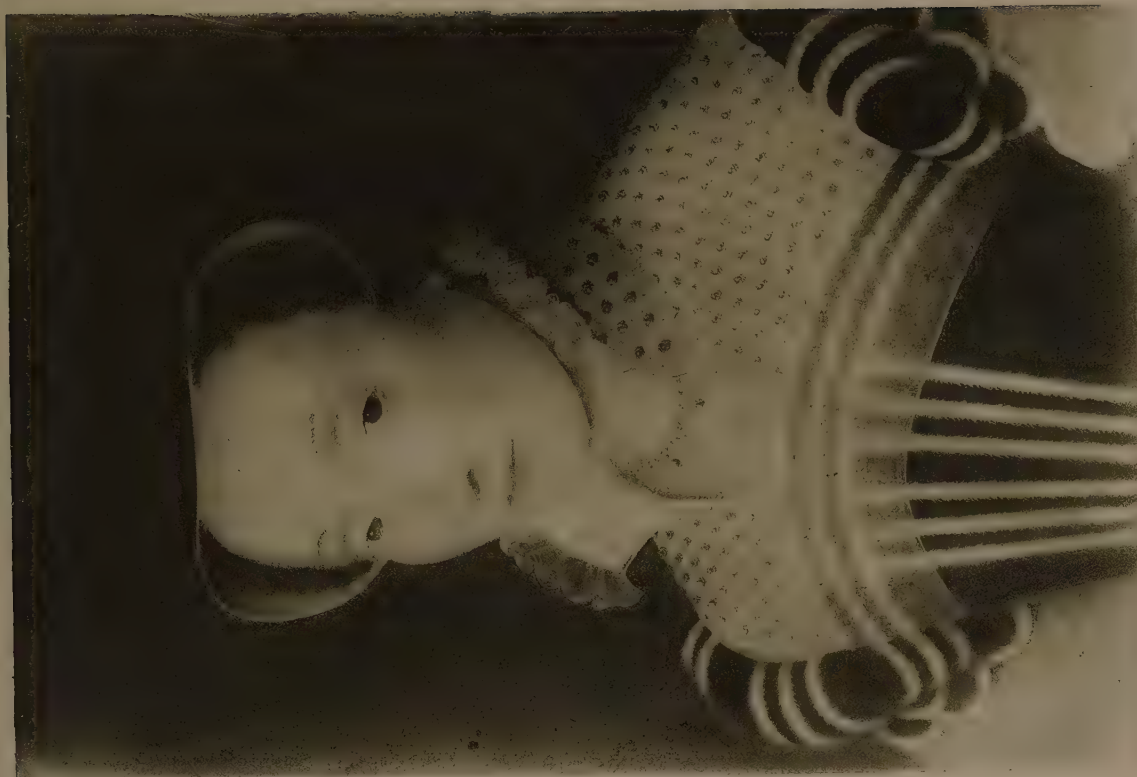
François Clouet ne fut jamais marié. Toute sa famille était de deux filles naturelles, et d'une sœur, qui fut mère de Benjamin Foulon, peintre de portraits comme lui. Il mourut en 1572. Corneille de Lyon le suivit dans la tombe peu après 1574.

Le tableau de cette époque ne serait pas complet si l'on n'y joignait un anonyme, auteur de quelques-unes des meilleures pièces du siècle, d'un dessin correct, d'une touche grasse, d'un faire vif et brillant. Je l'appelle peintre de Luxembourg-Martigues, à cause d'un crayon de sa main qui représente ce gentilhomme. Il est contemporain de François Clouet, et l'on peut citer comme





1. — *Jeanne d'Albret.*  
Chantilly.



2. — *Madame de Roannais.*  
Musée du Louvre.

Clichés J.-E. Bulloz, Paris.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON



I. — *Béatrice Pacheco.*

CORNEILLE DE LYON

Versailles



Clichés J.-E. Bulloz, Paris.

2. — *Madame de Pompadour.*



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

ses meilleurs ouvrages les portraits de M<sup>me</sup> d'Alluye et de la duchesse de Guise depuis M<sup>me</sup> de Nemours, à Versailles. Ajoutez que tout engage à voir dans Jean Decourt, d'abord peintre de Marie Stuart, qui succéda comme peintre du roi à Janet et mourut peu après 1585, l'auteur d'un portrait de Henri III jeune conservé à Chantilly, et de plusieurs autres du même genre.

Cependant des destinées nouvelles commençaient pour le portrait français, du fait de deux artistes porteurs d'un nom célèbre. C'est Étienne et Pierre Dumoûtier, fils de Geoffroy, nommé au précédent chapitre. Peintre et valet de chambre de Catherine de Médicis fut l'un depuis 1569, l'autre depuis 1586. A une époque que rien ne détermine, pour une besogne que l'on ignore, Étienne fut envoyé à Vienne par la reine, au service de l'empereur, avec un frère, qui fut Pierre sans doute, peut-être aussi Côme, autre fils de Geoffroy, peintre pareillement, sans qu'on sache à quel genre il vécut adonné.

Ce qui reste de portraits œuvre d'Étienne et de Pierre, n'est qu'en crayon. Tout porte à croire qu'ils ont pratiqué ce genre bien plus que la peinture à l'huile. L'époque que leur renom signale, enregistre une diminution de celle-ci dans le portrait, tandis que le crayon se répand en abondance. Sans doute la cause en fut aux ressources nouvelles dont le procédé s'enrichissait. Auparavant tracé à la pierre noire et à la sanguine seulement, on se mit alors à le soutenir d'une variété de nuances infinies, où entraît le bleu pour les demi-teintes. Les Dumoûtiers, témoins de ce progrès, en furent peut-être les inventeurs. Nous en tenons, de la main de Pierre, les échantillons en grand nombre, et de celle d'Étienne les chefs-d'œuvre : à savoir le portrait de Mayenne, deux portraits (l'un présumé seulement) de la duchesse de Joyeuse, sœur de la reine Louise de Lorraine, et celui d'un vieillard inconnu qui est au Louvre. Étienne Dumoûtier eut un fils nommé Pierre comme son oncle, avec lequel d'autre part Daniel fils de Côme compose une seconde génération. Par elle fut prolongé le renom de la famille au point que la postérité ne devait jamais l'oublier. Au contraire, celui des frères Quesnel, élevé fort haut alors, périt ensuite tout à coup.

Ils étaient deux à peindre en crayon, François et Nicolas, fils d'un Pierre Quesnel qui fut peintre de Jacques V, roi d'Écosse, à Édimbourg. François paraît

depuis 1572, Nicolas depuis 1574. Le premier surtout fut recherché. Son œuvre est le plus abondant du siècle. Il fait défiler sous nos yeux la cour tout entière de Henri III. Malheureusement le talent n'est pas à la hauteur de cette abondance. Le crayon de François Quesnel a de la roideur et de la sécheresse. Comme celui des Dumoûtiers, il est paré de beaucoup de nuances, dont l'adroit ménagement tire cependant hors pair une vingtaine d'ouvrages capables de plaire. Tels sont le portrait de M. d'Alincourt, de M. d'Alègre, du baron de Tessé, etc., conservés dans les recueils du Cabinet des Estampes de Paris.

Le nombre des crayons allait se multipliant à mesure que s'effaçait la peinture. La fin du siècle en est emplie, offrant vingt manières différentes, dont une veut être signalée. L'artiste, dont nous ignorons le nom, a marqué un de ses ouvrages IDC, peut-être initiales de la personne. Cela seul jusqu'à présent compose son signalement. Par le talent il surpasse tous ses contemporains ; sa franchise, sa légèreté, sa science, le contraste agréable qu'il met entre le mouvement de ses têtes et la direction du regard, source d'une expression vive et charmante, le tire du commun de tous ces peintres. Il a peint en ce genre entre autres la belle Gabrielle, favorite de Henri IV.

Un épisode curieux de cette histoire est l'appoint qu'apportèrent à l'art du portrait alors, plusieurs peintres flamands qui demeurèrent en France ou s'y établirent tout à fait : à savoir Jérôme Franck, Boba, Herman Vander Mast, Vander Straeten dit Georges de Gand ; tous sortis de l'atelier de Frank-Flore, les trois premiers adonnés au surplus à l'imitation des Vénitiens. Boba paraît depuis 1560. Il vécut en partie à Reims au service du cardinal de Lorraine, dont il a peint le portrait au musée de cette ville, avec celui d'un inconnu daté de 1593. Jérôme Franck fut en France depuis 1566. Il s'établit à Paris et y fit toute sa carrière, peignant l'histoire comme le portrait, avec le titre de peintre de Louise de Lorraine. Nous ne connaissons aucun ouvrage de lui. Vander Mast est certainement l'auteur du Bal dit du duc d'Alençon au Louvre, de celui du duc de Joyeuse à Versailles, et d'un troisième qui est à Rennes. Ce peintre fut sept ans au service de Catherine de Médicis ; son arrivée en France prend date entre 1570 et 1580. Georges de Gand se fait voir en 1572 au service de la reine Élisabeth d'Autriche, en 1577 au service de Louise de Lorraine. Cette année-là le





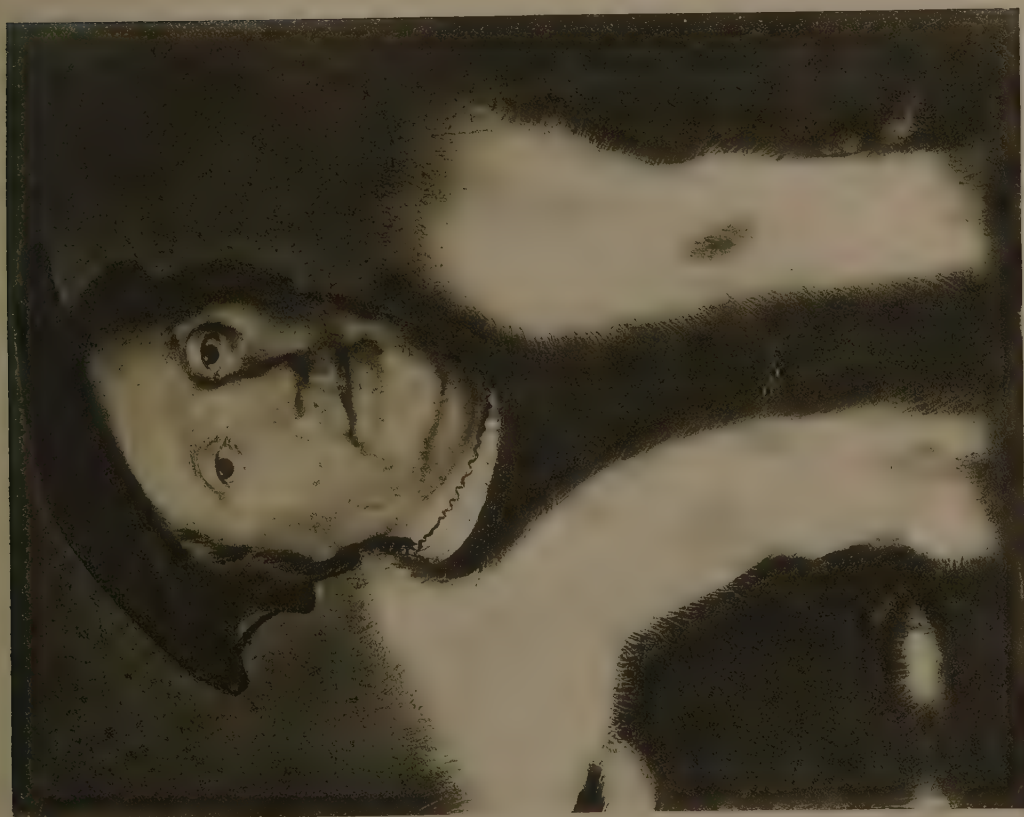
CORNEILLE DE LYON.  
*Mme de Martigné-Briant.*  
Chantilly.



Clichés J.-E. Bulloz, Paris.

ATELIER DE CORNEILLE DE LYON.  
*Catherine de Médicis.*  
Chantilly.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON



1. — *M. de Châteauneuf.*  
Collection privée.



2. — *Inconnu.*  
Musée de Vienne.

LE PEINTRE DE RIEUX-CHATEAUNEUF.



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON



Cliché Miesiński, Avignon

LE PEINTRE DE RIEUX-CHATEAUNEUF.

*Inconnu.*

Musée d'Avignon.





duc de Nevers l'employait à tracer pour la gravure en bois son portrait et celui de la duchesse. Tout autre avis manque sur ce qu'il fit en France, et nous ne savons rien de ses talents, qui ne furent pas indifférents sans doute, car le roi d'Espagne le recherchait à Madrid, et la reine de Portugal à Lisbonne.

François Pourbus le vieux, fils de Pierre, vint-il à Paris ? Il est certain au moins que nous avons de sa main le crayon de plusieurs personnages français, d'une perfection de dessin, d'un brillant de couleur et d'une douceur d'exécution charmantes. Dans ce nombre compte le portrait d'Élisabeth d'Autriche, et celui d'une jeune princesse, peut-être Elisabeth sa fille.

Tous ces Flamands durent remplir en partie le vide qui s'ensuivait pour la peinture à l'huile de la vogue exclusive du crayon. De plus, ils eurent, sous Henri IV, des successeurs dans plusieurs autres, dont il reste à dire un mot.

Le triomphe momentané de la Ligue, l'exil de la cour, le siège de Paris, les réparations qu'après son avènement Henri IV eut à opérer dans le royaume, troublèrent et suspendirent pendant dix ans la production des arts. Enfin rétablie sous la protection du nouveau règne, on vit celle du portrait fleurir dans un genre inconnu jusque là : celui des portraits d'échevins représentés en corps, à l'imitation des régents d'hospice de Hollande. Jérôme Franck en fit un en 1602 pour l'hôtel de ville de Paris ; Ferdinand Elle de Malines un autre en 1609. Vrains, autre peintre des Pays-Bas, en avait fait aussi. Quelques Français les imitaient, dont le plus habile fut sans doute Louis Beaubrun, lequel s'est peint vers 1595 avec son père et sa mère, dans un tableau qui est à l'église de Trilport en Brie.

Mais le plus célèbre de tous ces peintres est François Pourbus le jeune, qui, venu sans doute en 1606, peignit le roi, la reine et différents personnages de France. Il apportait la belle manière de Flandre avec l'ordonnance de Venise. Ses deux petits portraits de Henri IV au Louvre, celui de Marie de Médicis à Valenciennes, le portrait des mêmes et de Louis XIII enfant à Florence, celui d'Anne d'Autriche peint dans le suivant règne, qui est à Madrid, sont autant de tableaux accomplis. Pourbus fait la fin de ce chapitre, étant mort en 1622.

Jérôme Franck mourut en 1610, Étienne Dumoutier en 1603 ; de son frère il n'est plus question après 1589, non plus que de François Quesnel après 1609.

Nicolas Quesnel, mort en 1632, survécut fort longtemps à ceux que j'ai nommés. Cette date nous porte même au delà du terme assigné à ce volume. Le soin de ne pas interrompre un récit où tout se tient, en est cause. Revenons maintenant en arrière pour dire ce que fut la peinture d'histoire après la mort de Nicolo.



PIERRE DUMOUTIER L'ONCLE.  
*Portrait présumé de l'artiste.*  
Abbaye de Chaalis.

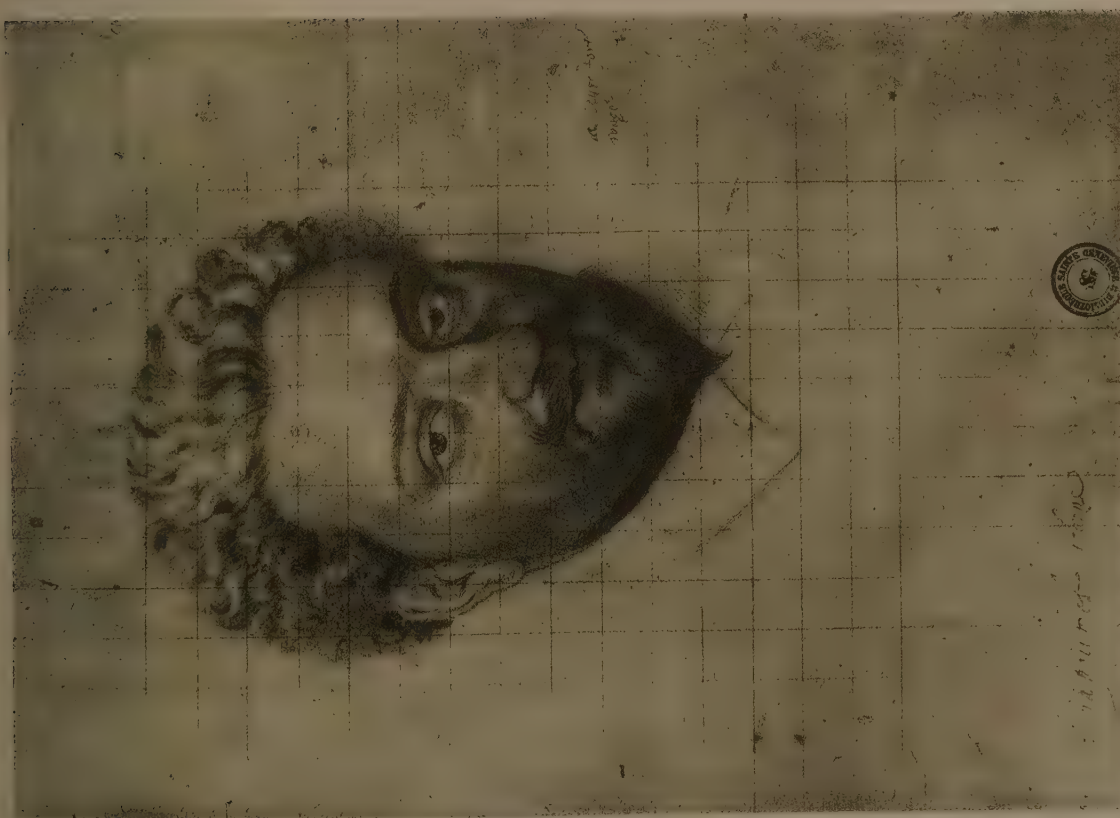


Clichés J.-E. Bulloz, Paris.

LE PEINTRE DE LUXEMBOURG-MAKTIGUES.  
*Madame d'Alluye.*  
Versailles.



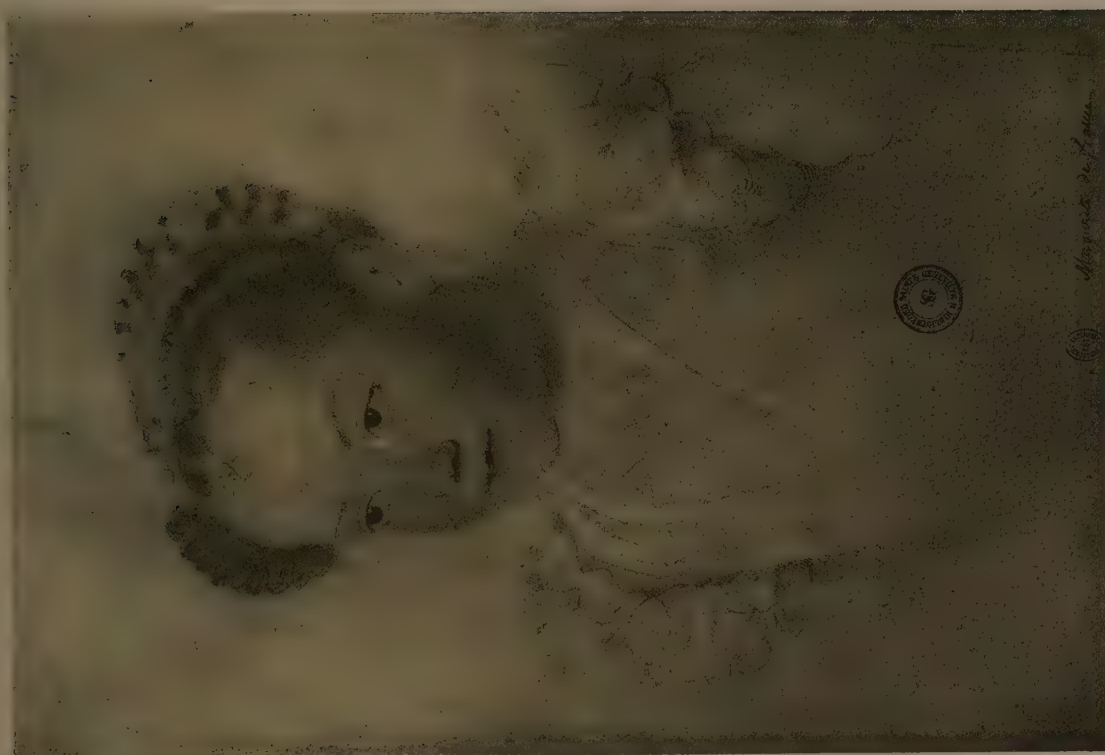
MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON



ETIENNE DUMOUTIER.

*Mayenne.*

Cabinet des Estampes de Paris.



FRANÇOIS POURBUS LE PÈRE.

*Sans doute Elisabeth, fille de Charles IX.*

Cabinet des Estampes de Paris.







Cliché Chevojon, Paris.

FRANÇOIS CLOUET.  
*Le roi Henri III jeune.*  
Cabinet des Estampes, de Paris.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

## CHAPITRE IX

### LA PEINTURE D'HISTOIRE SOUS HENRI IV

La succession de cet artiste fut recueillie par Camille son fils, à qui revint aux gages de quatre cents livres la surintendance des peintures de Fontainebleau. Dans cette charge était compris, outre le soin des ouvrages en cours, l'entretien des ouvrages achevés. Camille del Abbate mourut avant 1582 ; Roger de Rogery l'y remplaça jusqu'en 1597, qu'il mourut, sans qu'on puisse nommer de ce peintre d'autre ouvrage que celui dont j'ai parlé. De Camille del Abbate on n'a rien.

Cependant Fontainebleau allait être le centre du renouveau de l'école effacée. Trop de peintres y venaient étudier pour qu'aux premiers encouragements apportés par le nouveau règne, on ne vît pas répondre toute une production du même genre. Henri IV fit sa résidence dans ce château comme avait fait François I<sup>er</sup>, et y mit en train au moins autant d'ouvrages qu'il y en avait eu sous ce dernier. D'autre part un fait nouveau survint. Les peintres français prirent le chemin de Rome, comme avaient fait seuls jusque-là les architectes et les poètes. Sans doute l'émulation produite par tant de peinture rassemblée sous leurs yeux, leur donnait cette curiosité. Par malheur la peinture à Rome n'était pas des meilleures alors. Les leçons et les exemples de Frédéric Zucce, de Pomérancio l'ancien, du Josépin, en faisaient l'élément principal, relevé il est vrai du grand style et du goût charmant des tableaux que le Baroque, retiré à Urbin, envoyait de temps en temps dans la ville. Telle quelle, c'est à cette école que plusieurs de nos peintres puisèrent.

Ajoutons qu'un échange de services singulier a lieu à cette époque entre les nations. La première école de Fontainebleau avait rassemblé des Italiens ; après la mort de Roger de Rogery la seconde n'en contient plus. Pourtant les Français n'y sont pas seuls ; un important appoint leur vient cette fois encore



de l'étranger. Mais de quelle contrée ? des Flandres, et dans quel style ? celui de l'ancienne école de Fontainebleau. Des Flamands imitateurs du Primatice soutiennent notre production de peinture sous Henri IV.

Il faut avouer que le premier en date et longtemps le meilleur de tous ces artistes, était français. C'est Toussaint Dubreuil, signalé depuis 1588, et âgé alors de trente ans. Peut-être peignit-il en ce temps-là une chambre du pavillon des Poëles, qui contenait le reste de l'histoire d'Hercule auprès de celle de Roger de Rogery. Le nouveau règne ne se bornait pas comme avait fait l'ancien, à décorer Fontainebleau. Le Louvre, les Tuileries, le château neuf de Saint-Germain-en-Laye éprouvaient sa magnificence. A Saint-Germain, Dubreuil ne peignit pas moins de soixante-dix-huit tableaux, dont subsistent, en même temps que d'assez nombreux dessins, deux peintures, l'une d'une Femme saluée par un guerrier, qu'on a portée à Fontainebleau, l'autre d'une Femme offrant un sacrifice, au Louvre. La tapisserie s'était prolongée jusqu'à la fin de l'ancien règne. En 1584, Henri Lerambert, parent de Louis sans doute, fit le dessin d'une tenture de Jésus-Christ, dont les dessins sont au Cabinet de Paris. Au retour de la monarchie, Henri IV mit la manufacture rue Saint-Antoine, dans les anciens Jésuites supprimés. Dubreuil en eut la direction, et donna les cartons d'une tenture de Psyché dont on conserve quelques pièces.

Il composait avec élégance, dans la manière du Primatice, avec plus de dégagé et de décor ; il avait moins de manière que lui dans ses contours, qui sont aussi d'un style plus commun : en cet âge avancé de la Renaissance, son invention riche et variée le rendait propre à tenir le rôle universel qu'on vit remplir aux maîtres dont elle était issue. Van Mander assure qu'il ne faisait que les dessins des peintures qu'il dirigeait, se bornant ensuite à retoucher celles-ci : c'était l'ancienne pratique de l'école, imitée de celles de Rome et de Florence.

Il y avait alors à Paris quelques représentants d'une descendance fameuse, celle de Lucas de Leyde, dont Jean Dhoey, peintre comme lui, fut le petit-fils. On ne sait quelle parenté joignait à la famille Nicolas Dhoey, venu sans doute avec lui ; on ne sait pas davantage s'il peignit à Fontainebleau. Ses débuts en France furent sous Henri III. Il y a de lui dans l'église de Vitteaux en Bourgogne une Trinité au maître-autel, de 1592, et dans la collégiale de Fribourg



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

I. — *Henri IV.*  
Musée du Louvre.



Cliché Rouault, Valenciennes.

2. — *Marie de Médicis.*  
Musée de Valenciennes.







Cliché Caza J. Roig, Madrid.

FRANÇOIS POURBUS LE FILS.  
*La reine Anne d'Autriche jeune.*  
Musée du Prado.





NICOLAS DHOEY.  
*La Trinité.*  
Eglise de Vitteaux.





en Suisse, deux tableaux, la Résurrection et un *Noli me tangere*, peints en 1585 et en 1587 pour Jean Landten, ambassadeur des Cantons près du roi de France.

Jean Dhoey avait peint un Jugement dernier à Notre-Dame de Paris. Il est mentionné depuis 1595. C'est l'année que les travaux recommencent de paraître aux comptes des Bâtiments du Roi, vacants depuis plusieurs années. Alors aussi paraît Ambroise Dubois, flamand comme Dhoey, natif d'Anvers et celui de tous ces artistes dont nous conservons le plus d'ouvrages. Il peignit à Fontainebleau la chambre de Théagène et Chariclée, des épisodes de ce roman grec que la traduction d'Amyot faisait lire à tout le monde, et le cabinet de Clorinde, des sujets de la Jérusalem délivrée. Il termina la galerie d'Ulysse, ayant peint dans un bout de la voûte resté vide, Amiens rendue à Henri IV. Dans la première chambre d'Hercule au pavillon des Poëles, il peignit sur la cheminée Gabrielle d'Estrées en Dianè, certainement avant 1599, que cette favorite mourut.

Mais le plus considérable des ouvrages de ce temps-là fut au Louvre, où Dubreuil décora la voûte de la petite galerie, aujourd'hui galerie d'Apollon, d'une Danaé, de Pan et Syrinx, de Persée et Andromède, et surtout d'une Gigantomachie où Jupiter figurait Henri IV, et les Titans foudroyés la Ligue. Deux auxiliaires l'assistèrent dans cette tâche, Thierry Aertsen, fils de Long Pierre, dit en France Artus Flamand, et Jacques Bunel de Blois, qui avait étudié en Italie.

Il était né en 1558. Ses historiens le disent élève de Frédéric Zucce et de Pomérancio l'ancien. Il alla aussi en Espagne, et avait laissé de ses tableaux à l'Escurial. Si l'on veut prendre l'idée des influences qui s'exercèrent sur lui, rien ne saurait mieux les représenter que l'œuvre du graveur Thomassin, Français établi à Rome et qui y fit sa carrière. L'école de Rome s'y peint comme dans un miroir ; les maîtres que j'ai dit qui dominaient alors, paraissent dans cet œuvre à leur rang, mais sans prédominance de l'un sur l'autre ; c'est une espèce de confusion, où se font sentir, parmi des souvenirs de Raphaël, une douceur qui venait du Corrège, et des contorsions qui venaient de Michel-Ange. Le résultat est médiocre, et l'on conçoit que des peintres qui avaient

tout à apprendre, n'en aient tiré qu'un style corrompu, où l'indigence de fond ne laissa pas de véhiculer toutes sortes de mauvaises habitudes. Le cardinal de Joyeuse était alors à Rome; il avait avec lui Régnier le satirique et Mathieu Beaubrun le jeune, qui à son retour en France devait s'adonner au portrait. Il se peut que Bunel ait connu l'un et l'autre, et ait été présenté au prélat. De retour en France il vécut d'abord à Tours. A Paris, outre la galerie du Louvre, il peignit une Assomption au maître-autel des Feuillants Saint-Honoré, et une Descente du Saint-Esprit aux Grands Augustins, dont le dessin signé est à Vienne. Le chœur de Saint-Séverin fut décoré par lui de figures de Prophètes, de Sibylles et d'Apôtres. Maris de Médicis l'employait. Au commandement de cette reine, pour les Capucins de Blois, il fit la Femme de l'Apocalypse, de plus de dix pieds de haut sur huit de large.

En 1602 mourut Toussaint Dubreuil. Cette mort prématurée laissait Ambroise Dubois sans rival. C'est peut-être alors qu'il fit la galerie de Diane pour l'appartement de la reine à Fontainebleau, qui était son plus grand ouvrage, longtemps célébré presque à l'égal de la galerie d'Ulysse, où quantité de compositions, mêlées parmi des fonds d'arabesques à la voûte, témoignaient de grands talents pour la décoration. Il n'en reste que quelques figures, qu'on a levées quand fut abattu le bâtiment, et des aquarelles de Percier l'architecte, qui reproduisent des fragments de l'ensemble.

Jointes à ces témoignages, la chambre de Théagène, toujours debout, et quelques tableaux sauvés du cabinet de Clorinde permettent de juger Dubois. Ses tableaux, chose notable, valent mieux que ses dessins. L'exécution dans la peinture est vive et le coloris bien ordonné; l'esprit de la touche et du contour y rachète ce que la composition a d'un peu pesant et confus. Comme ordonnateur d'ornement, il accuse certainement de grands progrès sur la première école de Fontainebleau. Son œuvre jetait les promesses de ces beaux arrangements, de ces habiles répartitions de surfaces, bien supérieures à tout ce qui s'était vu, qui devaient être le mérite du xvii<sup>e</sup> siècle.

Un autre Flamand d'importance fut Josse de Voltigem, dit en France Voltigeant, mentionné depuis 1593. On n'a connu d'abord de ce peintre que l'effet d'une faible besogne, à savoir la copie d'un des tableaux du roi qui décoraient





Clichés J.-E. Bulloz, Paris.

TOUSSAINT DUBREUIL.  
*Femme offrant un sacrifice.*  
Musée du Louvre.



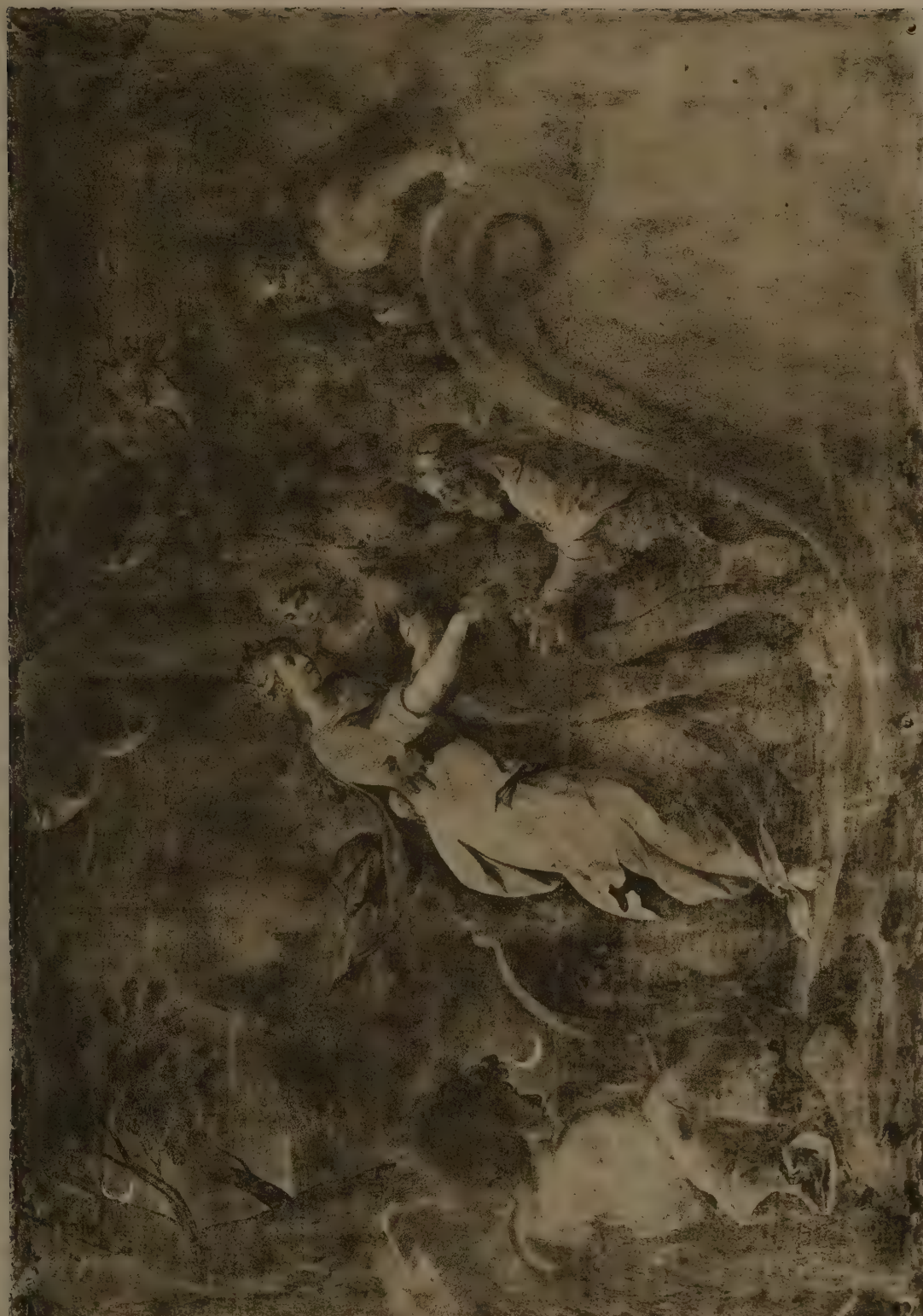


Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

FRÉMINET.  
*Saint Sébastien.*  
Collection privée.



MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

AMBROISE DUBOIS.

*The'agène et Chariclée retrouvant Calasiris.*  
Chambre de Théagène à Fontainebleau.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON



l'appartement des Bains, et qu'on transporta sous Henri IV. Dubois fit comme lui de ces copies, qui tinrent alors la place des originaux, et dont trois seulement sont connues : la sainte Marguerite d'après Raphaël, œuvre de Voltigeant, la Notre-Dame d'après le même, et la Vierge aux rochers d'après Léonard, œuvres d'un peintre du nom de Michelin. Enfin un ouvrage plus important s'est découvert de Voltigeant, à Neuville, chez M. de Labriffe, dans la chapelle de ce château. C'est une petite Descente de Croix, qui porte son nom en signature. De son côté Jérôme Franck peignit aux Cordeliers de Paris un tableau de l'Adoration des Bergers, et à Fontainebleau une chambre haute dont tout autre témoignage manque.

De quelle main est issue et pour quel lieu fut peinte une décoration de six tableaux de cette époque et de cette école, rencontrés chez un particulier, je ne saurais le dire. C'est la plus importante qu'il y ait après la chambre de Théagène. Trois mains différentes s'y font voir. L'une, formée à l'école de Venise, a peint Cérès courant après sa fille, et Ariane délaissée. Une autre a peint deux tableaux de Renaud chez Armide ; la troisième, deux compositions dont l'une est peut-être Jason tuant le Dragon. Cette troisième est la meilleure de toutes.

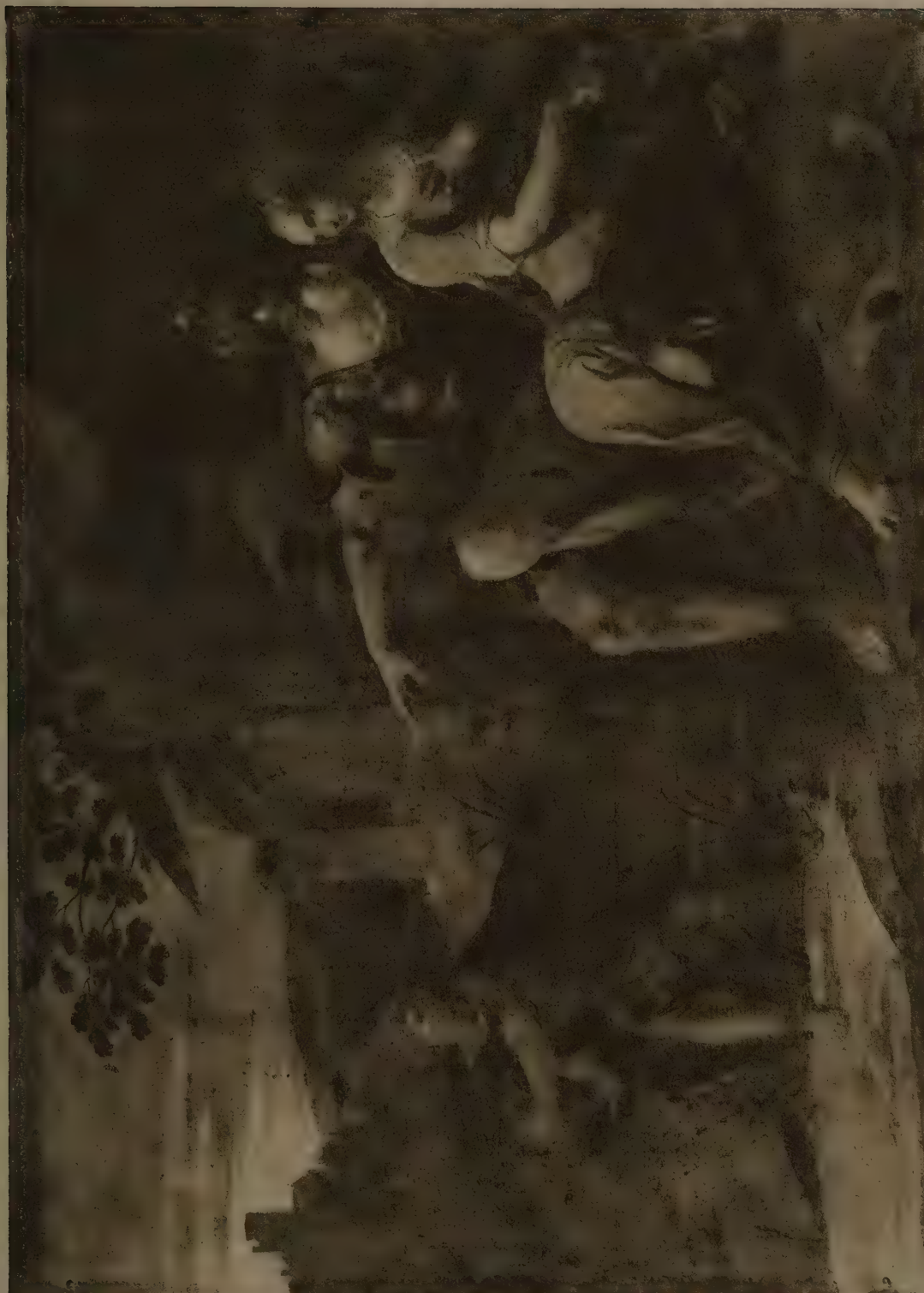
Aux peintres que j'ai nommés s'ajoutent à cette époque dans les ouvrages commandés par la cour, les noms de Guillaume Dumée, de Gabriel Honnet et de Laurent Guiot, formés pareillement aux exemples du Primatice. Les deux premiers peignirent avec Dubois et Bunel, le cabinet de la Reine aux Tuileries, de dix sujets d'Olinde et Sophronie tirés de la Jérusalem délivrée. Deux dessins originaux restent de cette décoration, l'un de Honnet dans les cartons du Louvre, l'autre de Dumée chez M. Masson. Il faut nommer également Louis Poisson, qui travailla depuis 1596 aux ouvrages de Fontainebleau et de Saint-Germain. Il y avait de sa main aux collections du roi, un Henri IV terrassant l'hydre, peut-être reproduit dans une gravure de Léonard Gautier. En 1603 dans l'église de Gisors il peignit le maître-autel de vingt-huit panneaux représentant le Miracle des Billettes et l'histoire de saint Gervais et de saint Protas. On les a changés de place, mais ils sont conservés. Enfin n'oublions pas Jean Cousin le fils, alors vivant, auteur du célèbre Jugement dernier qui est au Louvre.

J'ai dit que les tapisseries avaient fleuri alors sous la conduite de Dubreuil. Les dessins de l'histoire d'Artémise furent tissés en 1600, sous sa direction. C'était l'œuvre d'Antoine Caron, à laquelle Lerambert joignit pour cette tenture, plusieurs cartons de supplément. Depuis, la mort de Toussaint Dubreuil ayant laissé la direction vacante, le même Lerambert l'exerça jusqu'en 1610, qu'il mourut. Alors eut lieu pour lui succéder un concours entre Jean Dhoey, Honnet, Dumée et Laurent Guiot, sur le sujet du *Pastor fido*. Dumée et Guiot, qui l'emportèrent, gouvernèrent dès lors cette manufacture, où fut tissée sur les dessins de Guiot la tenture de Gombaut et Macée, que Molière a nommée dans l'Avare et dont la suite complète est au musée de Saint-Lô.

Venons maintenant au peintre qui, après Dubreuil et Dubois, fait le troisième anneau de ce récit, auteur d'un des plus grands ouvrages qui aient vu le jour à cette époque, et dont la renommée domine toutes les autres : je veux parler de Martin Fréminet.

C'était le plus jeune de tous ces maîtres. Il naquit en 1567. De bonne heure il alla à Rome, où on voit qu'il était en 1589, âgé seulement de vingt-deux ans. Auparavant il avait peint pour l'église Saint-Josse, rue Aubry-le-Boucher, un Saint Sébastien, que peut-être il conviendra de reconnaître dans un tableau certainement de sa main passé et repassé en vente publique en janvier et mai 1924. Peut-être il connut à Rome Régnier, qui fut son ami et dont une satire est adressée à lui. Il y connut aussi le graveur Thomassin, qui a gravé plusieurs de ses compositions : en 1591 un Saint Sébastien, en 1592 un Baptême du Sauveur, d'autres encore qui sont une Sainte Famille, une Annonciation, une Flagellation, enfin une Sainte Marguerite, celle de Raphaël, qui se trouvait à Fontainebleau et dont sans doute Fréminet avait apporté le dessin. La Sainte Famille porte en dédicace le nom du cardinal de Joyeuse, ce qui prouve qu'il fut présenté à ce protecteur du nom français.

Par les ouvrages que je viens de dire, on peut s'assurer que Fréminet tenait moins dès lors du style qu'enseignait Fontainebleau, que de celui qui s'apprenait à Rome. Les planches gravées sur ses dessins sont tout à fait dans le genre de celles que Thomassin tirait des maîtres avoisinants. Il demeura six ans dans la ville éternelle, puis passa en Lombardie et à Venise. A Turin, où il arrêta



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

AMBROISE DUBOIS.

*Théagène courissant Chariclée.*

Chambre de Théagène à Fontainebleau.







Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

FRÉMINET.  
*La Chute des anges rebelles.*  
Plafond dans la chapelle de Fontainebleau.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON





Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

FRÉMINET.

*Noë sortant de l'Arche.*

Plafond dans la chapelle de Fontainebleau.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

avant de rentrer en France, il fit quelques ouvrages pour le duc de Savoie, Charles Emmanuel, entre autres un Saint Martin, que Campori a relevé dans ses inventaires. Il était de retour en 1603, attendu sans doute sur la foi d'une renommée naissante, que le titre et l'appointment de valet de chambre du roi consacrèrent. En 1606, on le voit au château de Fontainebleau, mandé pour peindre Louis XIII alors Dauphin. Des témoignages contemporains nous le montrent conversant avec le jeune prince qui s'exerçait à barbouiller. « Monsieur, vous plaît-il que je vous fasse faire un oiseau avec la plume ? » Là-dessus il lui conduit la main et trace l'oiseau. Puis il fait un modèle : « Monsieur, faites un visage comme celui-là ». Les dessins ainsi faits ont été conservés, et le Magasin Pittoresque en a donné le fac-similé. En 1608, l'artiste fut appliqué au grand ouvrage de la chapelle de Fontainebleau.

Il y en avait trois dans ce château : deux petites au bout de la Salle de bal l'une sur l'autre, dont l'inférieure fut Saint-Saturnin ; une autre, la principale, dite de la Trinité, au fond de la cour du Cheval Blanc. Dans la chapelle sur Saint-Saturnin prirent place alors quatre tableaux, une Résurrection et une Descente du Saint-Esprit d'Ambroise Dubois, une Assomption et une Adoration du Saint Sacrement par Jean Dhocoy. Ces tableaux cintrés et de vastes dimensions, placés de chaque côté de la chapelle, en attendaient deux autres, qui ne furent fournis que vingt-trois ans plus tard par Jean Dubois fils d'Ambroise, et qui représentèrent la Nativité et le Crucifiement. Cette décoration n'était qu'un essai de celle qui fut achevée dans la chapelle de la Trinité, laquelle commença cette même année.

Elle couvre toute la voûte, divisée en trois plafonds, deux voussures aux extrémités, quatre ronds d'entre-deux, trente-quatre sujets sur la corniche, et l'arcade au-dessus de l'autel. Avec quatorze tableaux faisant l'entre-deux de six fenêtres de chaque côté et qui sont détruits, c'était cinquante-huit morceaux dont l'artiste s'acquitta. Les grands sujets sont Noé entrant dans l'arche, la Chute des anges, le Très-Haut dans sa gloire, l'Ange Gabriel envoyé à Marie, les Saints Pères réjouis de l'avènement du Messie, l'Annonciation. Cette dernière est au-dessus de l'autel et cachée par le retable qui fut fait ensuite. Il paraît qu'on commença par là, car le même témoin de Louis XIII enfant nous le montre



se promenant sur les échafaudages où les peintres travaillaient, et s'arrêtant à ce dernier tableau pour dire : « Voilà qui est bien fait. » Le tout ne fut fini que sous son règne, aux applaudissements de toute la cour.

Pour la disposition et l'aspect magnifique il n'y avait encore jamais rien eu de pareil dans les maisons royales, et ce qu'on fit à Versailles ne l'a pas dépassé ; quant au mérite de la peinture c'est différent. Le défaut de charme dans le dessin, l'outrance dans les attitudes, la rudesse sombre du coloris, empêchent d'y prendre beaucoup de plaisir. Ni l'invention décorative pourtant, ni la science, ni l'habileté n'y manquent : audacieux raccourcis, fortes musculatures, dispositions brillantes et ingénieuses, attestent en même temps qu'un défaut de goût, de grandes ressources. Bref il n'y a pas d'ouvrage où l'on puisse mieux s'instruire du degré d'avancement de notre art à la veille d'une école Française définitive et constituée. Celle-ci devait apparaître dans l'époque suivante. Plus on considérera la chapelle de Fontainebleau, plus il faudra avouer que ce n'est pas le génie qui manque à Fréminet ; il a la vigueur et l'abondance, mais il n'en a pas l'économie. Livré à des influences trop faibles qui se corrompaient l'une par l'autre, il ne sut ni s'y débrouiller, ni se les soumettre ; nulle ferme décision, nul choix bien ordonné ne gouverne la matière recueillie par ses talents. En lui se reflète parfaitement la médiocrité contrariée qui régnait en Italie même. Vouet, qui le suivit, devait s'en tirer, et c'est une grande raison d'estimer les talents de ce peintre. Quoique puisant aux mêmes sources dispersées, rien n'est si décidé que son style. Il est vrai que dans l'intervalle l'enseignement des Caraches prend place. La netteté de direction n'en est pas moins à lui ; chez Fréminet c'est ce qui manque le plus, et c'est pourquoi, quoique digne d'éloge, quoique fêté de son temps sur tout autre, il n'a pu recueillir dans la postérité le suffrage empressé du goût.

Résumons maintenant ce long propos.

Le renouveau de l'art moderne a lieu en Italie à la fin du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. Il a lieu pour toute l'Europe, qui sans nul souci d'accuser des styles locaux, ne considérant dans la peinture qu'une industrie de l'imitation, reçoit à cet égard l'enseignement qui se donnait au profit de tous. Dans cette docilité égale, les aptitudes ne laissent pas d'être différentes. Ne parlons pas de génie des races, mais de



Cliché J.-E. Bulloz, Paris

JOSSE DE VOLTIGEANT.  
*La Descente de Croix.*  
Le Marquis de Labriffe à Neuville.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON

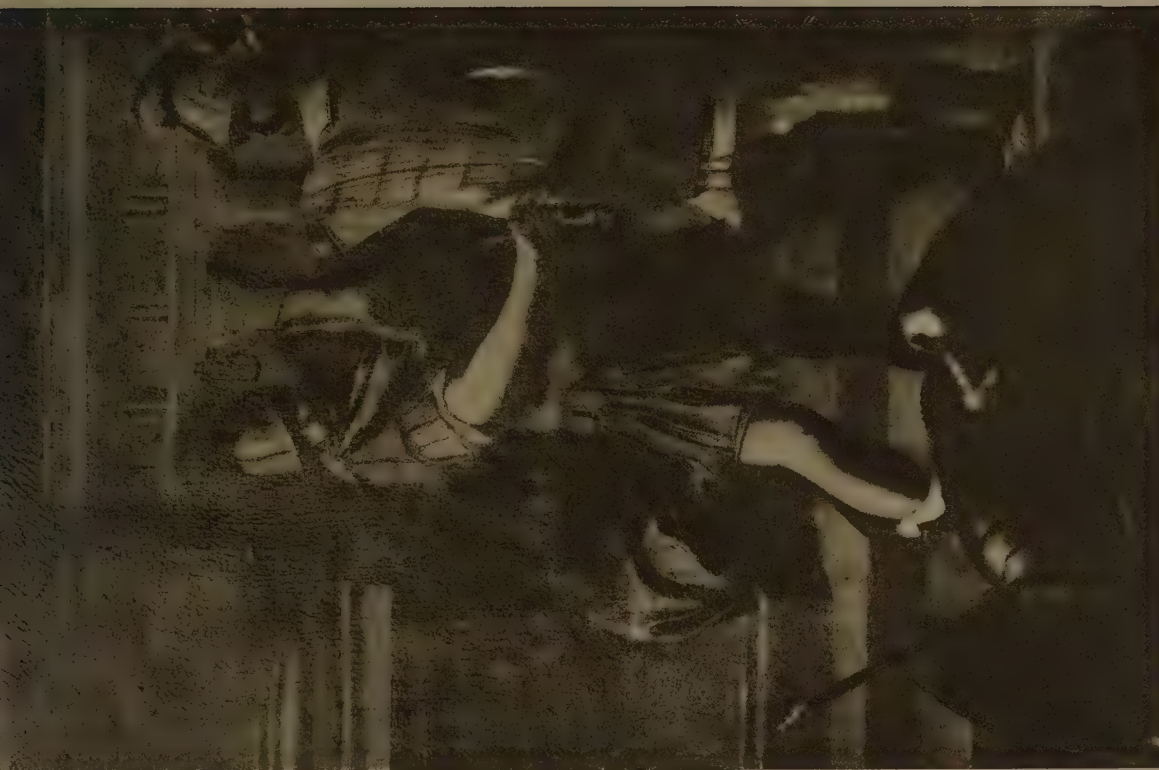




1. — *Ariane abandonnée.*

ARTISTE INCONNU.

Collection privée.



Clichés J.-E. Bulloz, Paris.

2. — *Jason tuant le dragon.*



circonstances nationales : celles-ci suffisent à mettre dans la production d'art des inégalités très grandes ; en France il est certain qu'elles ne furent pas favorables. On ne nous connaît (et quoi que nous fassions, nous ne parvenons à nous connaître) ni Cimabué, ni Giotto. Des ateliers d'enlumineurs occupent l'époque du renouveau ; c'est assez pour le définir, et trop peu pour le glorifier. Ces ateliers ne vont pas au delà du demi-siècle ; la production flamande les recouvre, fournissant à la fois, dans le style implanté par Giotto, à la peinture en grand et à l'enluminure. A l'ombre de la production flamande, quelque production nationale se montre, concourant sans doute à l'éclat promptement éclipsé du règne de Charles VI, premier essai d'une renaissance française à l'imitation de l'Italie, que les catastrophes politiques terminent.

A l'écart de la cour de France, dans une province lointaine encore indépendante, fleurissent les seuls ateliers doués de durée et d'abondance que le sol français ait connus. Des artistes sujets du roi de France sont mêlés dans cette production provençale, que vient transformer le style flamand original né des Van Eyck ; en France même, ce style est ressenti dans Fouquet, médiocre en grand volume, éminent dans l'enluminure, et qui même en ce genre n'a pas de successeur. Jusqu'au règne de François I<sup>er</sup>, éclipse de la peinture française : là finit la première époque.

La seconde, féconde et brillante, est fournie par les étrangers, au nombre de trois venus d'Italie : Rosso, Primatice, Nicolo. La fresque et toutes les branches secondaires de l'art jettent le premier grand éclat dont la France ait brillé en ce genre ; mais nulle école française ne sort de ces exemples ; un faible écho seulement les répercute. Pareille à l'ombre de l'arc-en-ciel, une seconde école de Fontainebleau naît du contre-coup de la première, grâce en partie à l'appoint de quelques Flamands ; à Rome aussi on demande des leçons, sans pouvoir en tirer le levier qui mette en mouvement la machine ; la médiocrité semble sans remède. Cette seconde école disparaît sans avoir fait d'élèves qui vaillent.

Ambroise Dubois et Bunel meurent en 1614, Jean Dhoey en 1615, Fréminet en 1619. Voltigeant et Dumée survivent sans aller fort au delà de 1625. Cette époque termine la seconde période de l'histoire de la peinture française.



Période de cent ans ; la première est de deux cents ; toutes deux vues de plus haut n'en composent qu'une seule, à savoir celle des origines, ou si l'on veut des préparations.

Elles avaient été longues. Les réalisations devaient se produire en un moment, suivies presque dans le même instant du plus magnifique des apogées. C'est l'époque de Poussin, de Lesueur et de Claude Lorrain, dont l'éclat rejaillissant sur ce qui les précède, confère un surcroît d'intérêt à l'histoire de ces commencements.

---



JEAN COUSIN-FILS,  
*Le Jugement dernier.*  
Musée du Louvre.

Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

MUSEUM OF  
FINE ARTS  
BOSTON



## BIBLIOGRAPHIE

### CHAPITRES I A V

- AUMALE (Duc d'). Notes et documents relatifs à Jean, roi de France, et à sa captivité en Angleterre, 1852.
- BARTHÉLEMY. Documents sur divers artistes de Marseille. *Bulletin archéologique*, 1885.
- BENOIT. La Peinture française à la fin du xv<sup>e</sup> siècle. *Gazette des Beaux-Arts*, 1900.
- BÉRARD. Notice sur Villard de Honnecourt.
- BOILEAU (Étienne). Le Livre des métiers, pub. par Lespinasse.
- BOUCHOT, DELISLE, etc. Exposition des Primitifs français, *Catalogue*, 1904.
- BOUCHOT. Un tableau de l'École française à retrouver. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904.
- CHAMPEAUX et GAUCHERY. Les Travaux d'art exécutés par Jean de France, duc de Berri, 1894.
- CHAMPOLLION-FIGEAC. Louis et Charles ducs d'Orléans.
- CIBRARIO. *Istituzioni della monarchia di Savoia*, 2 vol. 1855.
- COOK (Herbert). Un Document d'art français primitif. *Gazette des Beaux-Arts*, 1905.
- Le Saint Michel de la collection Wernher. *Chronique des Arts*, 1905.
- COURAJOD. Alexandre Lenoir et le musée des Monuments français, 3 vol. 1878.
- CUST (Lionel). *Exhibition illustrative of early English portraiture*, 1909.
- DEHAISNE. Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le xv<sup>e</sup> siècle, 3 vol., 1886.
- DELISLE. Notice de douze livres royaux du xiii<sup>e</sup> et du xiv<sup>e</sup> siècle, 1902.
- Les Livres d'heures du duc de Berri. *Gazette des Beaux-Arts*, 1884.
- Le Livre d'heures du duc de Berri conservé à Bruxelles. *Mélanges de Paléographie*, 1880.
- DIMIER. Critique et Controverse, 1909.
- Le portrait du xvi<sup>e</sup> siècle aux Primitifs français, 1904.
- Les origines de la Peinture française. *Les Arts*, 1905.
- DURRIEU (Comte). Les Heures de Turin, 1902.
- La Peinture à l'exposition des Primitifs français, 1904.

- DURRIEU. Les Débuts des Van Eyck. *Gazette des Beaux-Arts*, 1903.
- Notes sur quelques manuscrits français. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1892.
- Achat d'un tableau de Zanetto Bugatto. *Ibid.*
- La Vierge de miséricorde au Musée Condé. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904.
- EASTLAKE. *Materials for a history of Oil painting*, 2 vol., 1869.
- FARCY. Histoire des Tapisseries de la cathédrale d'Angers, 1897.
- GÉLIS-DIDOT et LAFFILÉE. La peinture décorative en France du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, 2 vol. 1889.
- GUIFFREY. Inventaire du duc de Berri. 2 vol. 1894.
- Nicolas Bataille, tapissier parisien du XIV<sup>e</sup> siècle. *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, 1884.
- L'Auteur de la tapisserie de l'Apocalypse. *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1877.
- LABARTE. Inventaire du mobilier de Charles V, 1879.
- LABORDE (Comte Léon de). Les Ducs de Bourgogne, 3 vol. 1849.
- LAFENESTRE. La Peinture ancienne à l'exposition universelle. *Gazette des Beaux-Arts*. 1900.
- LASSUS et DARCEL. Album de Villard de Honnecourt, 1858.
- LASTEYRIE. Beauneveu et Jacquemart de Hesdin. *Monuments Piot*, t. III.
- LEBÈGUE (Jean). Traité des couleurs, pub. par Merryfield, *Original treatises on the art of painting*. 2 vol. 1849.
- LEBER. États de la maison royale du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. *Collection des meilleures dissertations relatives à l'Histoire de France*, t. XIX, 1838.
- LECOY DE LA MARCHE. Comptes et Mémoires du roi René, 1873.
- LEPRIEUR. Jean Fouquet. *Revue de l'art ancien et moderne*, 1897.
- De quelques œuvres nouvelles de Jean Fouquet. *Chronique des Arts*, 1904.
- LURAT. Catalogue de l'exposition d'art régional. *Société des Beaux-Arts de Nice*, 1912.
- MARQUET DE VASSELLOT. Deux émaux de Jean Fouquet. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904.
- MARTIN (Henry). Les Miniaturistes français, 1906.
- La Miniature Française du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, 1923.
- MAULDE LA CLAVIÈRE. Jean Perréal, 1897.
- MICHIELS. L'art flamand dans l'est et le midi de la France, 1877.
- MUNTZ. Les influences classiques et le renouvellement de l'art dans les Flandres au XV<sup>e</sup> siècle. *Gazette des Beaux-Arts*, 1898.
- PÉRATÉ. Le retable de Thouzon. *Gazette des Beaux-Arts*, 1924.
- PROST. Quelques documents sur les arts en France. *Gazette des Beaux-Arts*, 1897.
- Recherches sur les peintres du roi antérieurs au règne de Charles VI. *Études d'histoire dédiées à Gabriel Monod*, 1896.

PROST. Liste des artistes mentionnés dans les états de la maison du roi du XIII<sup>e</sup> siècle à 1500. *Archives historiques artistiques et littéraires*, t. I, 1889.

— Jean Coste, peintre du roi Jean et de Charles V. *Ibid.*, t. II, 1890.

— Un nouveau document sur Jean de Bruges. *Gazette des Beaux-Arts*, 1892.

REINACH (Salomon). Roger de Tournay et Zanetto Bugatto. *Chronique des Arts*, 1904.

REQUIN. Documents inédits sur les peintres d'Avignon. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1889.

— Une œuvre de Nicolas Froment. *Ibid.*, 1902.

Rôle de la taille en 1292 (le), pub. p. Giraud. *Paris sous Philippe le Bel*.

RICHARD et MONTAIGLON. Noms d'artistes extraits des Archives du Pas-de-Calais. *Nouvelles archives de l'Art français*, 1878.

RICHARD. *Mahaut, comtesse d'Artois*, 1887.

SAUVAL. Les Antiquités de Paris. 3 vol. 1724.

STEIN. Jean de Bruges et Pierre roi d'Aragon. *Chronique des Arts*, 1909.

VALLET DE VIRIVILLE. Jean d'Orléans et Colart de Laon. *Archives de l'Art français. Documents*, t. V, 1857.

WAUTERS. Les commencements de l'ancienne école de peinture antérieure aux Van Eyck. *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 3<sup>e</sup> série, t. V.

#### ..CHAPITRE IV A VI

DIMIER. Le Primatice, 1900.

— *French painting in the XVI<sup>e</sup> century*, 1904.

— Histoire de la peinture de portrait en France au XVI<sup>e</sup> siècle, 1924.

— Critique et Controverse, 1909.

MOREAU-NÉLATON. Crayons français du XVI<sup>e</sup> siècle conservés au musée Condé à Chantilly, 5 vol. 1907.

— Crayons français conservés dans la collection de M. Salting, 1908.

— Les Frères Dumonstier, 1908.

ROY. Les deux Jean Cousin.

— Les tapisseries de Saint-Mammès de Langres. *Société archéologique de Sens*, 1914.





## TABLE DES PLANCHES

---

Planches	En regard page
I. 1. — VILLARD DE HONNECOURT : Tracé mécanique d'animaux et figures (Cab. des Manuscrits de Paris).....	2
2. — HONORÉ : Saül sacré par Samuel. — David combattant contre Goliath. <i>Bréviaire de Philippe le Bel</i> (Cab. des Manuscrits de Paris).	
II. 1. — JEAN PUCELLE : La Résurrection. Les Saintes femmes au tombeau.....	4
2. — Id. L'Arche d'Alliance. <i>Bréviaire de Belleville</i> (Cab. des Manuscrits de Paris).	
III. ARTISTE INCONNU : Entrevue du pape Clément VI et de Jean le Bon, alors duc de Normandie. Copie ancienne (Cab. des Estampes de Paris).....	6
IV. ARTISTE INCONNU : Portrait de Jean le Bon (Cab. des Manuscrits de Paris).....	8
V. 1. — ARTISTE INCONNU : La Pêche.....	14
2. — Id. La Chasse. (Cab. de la Garderobe dans le palais des Papes d'Avignon).	
VI. ARTISTE INCONNU : Histoire de saint André. Autrefois au prieuré de Thouzon (au comte de Demanldox-Dedon).....	16
VII. JACQUEMART DE HESDIN : Le Mariage de la Vierge. <i>Grandes Heures du duc de Berry</i> (Cab. des Manuscrits de Paris).....	20
VIII. LES FRÈRES LIMBOURG : Le duc de Berry traitant ses familiers.....	20
<i>Très Riches Heures de ce prince</i> (Chantilly).	
IX. Le Crucifiement, entre Charles V et Jeanne de Bourbon, sous les figures de l'Église et de la Synagogue. Parement de Narbonne (Louvre).....	22
X. 1. — MELCHIOR BROUDERLAM : L'Annonciation. — La Présentation.....	22
2. — Id. La Visitation. — La Fuite en Égypte. Volets du retable de Champmol (Musée de Dijon).	
XI. JEAN DE BRUGES : Saint Jean et la bête à sept têtes. Tenture de l'Apocalypse (Évêché d'Angers).....	24
XII. ARTISTE INCONNU : La Vierge adorée par Richard II roi d'Angleterre, en présence d'Édouard le Confesseur, de saint Jean-Baptiste et de saint Edmond (Lord Pembroke à Wilton House).....	24

Planches	En regard page
XIII. ARTISTE INCONNU : Onze figures de saints et trois anges..... (Chapelle du château de Fénis dans la vallée d'Aoste.)	26
XIV. I Attribué à MALOUEL : Le Dieu de Pitié (Louvre).....	26
II HENRI BELLECHOSE : Le Christ en croix avec l'histoire de saint Denis. Tableau autrefois à Champmol (Louvre).	
XV. ENGUERRAND QUARTON : La Vierge de Miséricorde adorée par Pierre Cadart du Thor et son épouse (Chantilly).....	28
XVI. ENGUERRAND QUARTON : Le Couronnement de la Vierge (Hôpital de Villeneuve-lès- Avignon).....	30
XVII. JEAN MIRALHET : La Vierge de Miséricorde et divers saints. Rétable des Pénitents noirs (Musée de Nice).....	32
XVIII. NICOLAS FROMENT : La Résurrection de Lazare (Musée des Offices à Florence)....	32
XIX. NICOLAS FROMENT : La Vierge dans le Buisson Ardent (Cathédrale d'Aix).....	34
XX. ATELIERS PROVENÇAUX : Notre-Dame-de-Pitié. Autrefois à Villeneuve-lès-Avignon (Louvre).....	34
XXI. ATELIERS PROVENÇAUX : La Croix adorée par deux donateurs ; la ville d'Avignon au fond (vente Frederik Muller, Amsterdam, 1923).....	36
XXII. 1. — JEAN FOUQUET : Portrait de Charles VII (Louvre).....	36
2. — Id. Portrait de Jouvenel des Ursins (Louvre).	
XXIII. 1. — JEAN FOUQUET : Diptyque autrefois à Melun : Étienne Chevalier (Musée de Berlin).	38
2. — Id. — Vierge à l'enfant (Musée d'Anvers).	
XXIV. 1. — JEAN FOUQUET : David apprenant la mort de Saül.....	38
2. — Id. Les Trompettes de Jéricho. <i>Antiquités Judaïques</i> (Cab. des Manuscrits de Paris).	
XXV. ARTISTE INCONNU : La Vierge en gloire, adorée par le duc de Bourbon et Anne de France (Cathédrale de Moulins).....	40
XXVI. 1. — ARTISTE INCONNU : Le Christ en Croix entre la Vierge et saint Jean. Autre- fois au Palais de Justice de Paris (Louvre).....	42
2. — ARTISTE INCONNU : Le Crucifiement (Église Notre-Dame de Loches).	
XXVII. 1. — JEAN BOURDICHON : La Fuite en Égypte.....	44
2. — Id. Saint Sébastien. <i>Heures d'Anne de Bretagne</i> (Cab. des Manuscrits de Paris).	
XXVIII. 1. — ARTISTE INCONNU : Saint Michel apparaissant à Charles VIII.....	46
<i>Statuts de l'Ordre de Saint-Michel</i> (Cab. des Manuscrits de Paris.)	
2. — ARTISTE INCONNU : Portrait de Charles-Orland, fils de Charles VIII (Coll. privée).	
XXIX. 1. — LE PRIMATICE : La Tempérance (Musée Britannique).....	48
2. — Id. Ulysse (Louvre). Figures (détruites) du Cabinet du Roi à Fontainebleau. Dessins.	
XXX. LE PRIMATICE : La Mascarade de Persépolis (Louvre).....	48
Peinture (détruite) de la chambre de M <sup>me</sup> d'Étampes. Dessin.	



Planches	En regard page
XXXI. LE PRIMATICE : Apollon sur le Parnasse (Musée Britannique).....	50
Peinture de la salle de bal à Fontainebleau. Dessin.	
XXXII. LE PRIMATICE : Diane découvrant la grossesse de Calisto (Louvre et Musée Britan- nique). Dessins .....	50
Peinture (détruite) des Bains de Fontainebleau.	
XXXIII. LE PRIMATICE : L'évanouissement d'Hélène (Lord Pembroke à Wilton House)....	52
XXXIV. Rosso : L'Éducation d'Achille (École des Beaux-Arts de Paris).....	54
Peinture de la Galerie de François I <sup>er</sup> à Fontainebleau. Dessin.	
XXXV. Rosso : La Querelle des Muses et des Piérides (Louvre) .....	54
XXXVI. Rosso : Notre-Dame-de-Pitié. Autrefois dans la chapelle du château d'Écouen (Louvre).....	56
XXXVII. 1. — NICOLO DEL ABBATE : Le sanglier auteur de la mort d'Adonis amené devant Vénus (Marquis de Vaulserre).....	60
2. — Id. Épisode militaire. Dessin (Louvre).	
XXXVIII. JEAN COUSIN PÈRE : Saint Mammès au désert. Tapisserie (Cathédrale de Langres)..	64
XXXIX. 1. — LE PRÉSUMÉ JEAN CLOUET : Le Dauphin François, fils de François I <sup>er</sup> (Musée d'Anvers) .....	66
2. — Id. Madame Charlotte, fille de François I <sup>er</sup> (Collection privée).	
XL. 1. — LE PRÉSUMÉ JEAN CLOUET : Louis de Clèves (Musée de Bergame).....	66
2. — Id. Claude, duc de Guise (Musée des Offices à Flo- rence).	
XLI. LE PRÉSUMÉ JEAN CLOUET : Inconnu (Château d'Hampton Court).....	68
XLII. LE PRÉSUMÉ JEAN CLOUET : Le roi François I <sup>er</sup> (Palais Pitti à Florence).....	68
XLIII. FRANÇOIS CLOUET : Henry II (Musée des Offices à Florence).....	70
Charles IX (Louvre).	
XLIV. 1. — FRANÇOIS CLOUET : Élisabeth d'Autriche (Louvre) .....	70
2. — Id. Marguerite de France (Chantilly).	
XLV. 1. — FRANÇOIS CLOUET : Jeanne d'Albret (Chantilly).....	72
2. — Id. Madame de Roannais (Louvre).	
XLVI. 1. — CORNEILLE DE LYON : Béatrice Pacheco (Versailles).....	72
2. — Id. Madame de Pompadour d'Escars (Versailles).	
XLVII. 1. — CORNEILLE DE LYON : Madame de Martigné-Briant (Chantilly).....	74
2. — ATELIER DE CORNEILLE DE LYON : Catherine de Médicis (Chantilly).	
XLVIII. 1. — LE PEINTRE DE RIEUX-CHÂTEAUNEUF : M. de Châteauneuf (Collection privée)..	74
2. — Id. Inconnu (Musée de Vienne).	
XLIX. LE PEINTRE DE RIEUX-CHÂTEAUNEUF : Inconnu (Musée d'Avignon).....	74
L. 1. — PIERRE DUMOUTIER L'ONCLE : Portrait présumé de l'artiste (Abbaye de Chaalis)	76
2. — LE PEINTRE DE LUXEMBOURG-MARTIGUES : Madame d'Alluye (Versailles).	
LI. 1. — ÉTIENNE DUMOUTIER : Mayenne (Cab. des Estampes de Paris).....	76

2. — FRANÇOIS POURBUS LE PÈRE : Sans doute Élisabeth, fille de Charles IX (Cab. des Estampes de Paris).	
LII. JEAN DECOURT : Le roi Henri III jeune (Cab. des Estampes de Paris).....	76
LIII. 1. — FRANÇOIS POURBUS LE FILS : Henri IV (Louvre) .....	78
2. — Id. Marie de Médicis (Musée de Valenciennes).	
LIV. FRANÇOIS POURBUS LE FILS : La reine Anne d'Autriche jeune (Musée du Prado)..	78
LV. NICOLAS DHOEY : La Trinité (Église de Vitteaux).....	78
LVI. TOUSSAINT DUBREUIL : Femme offrant un sacrifice (Louvre).....	80
LVII. FRÉMINET : Saint Sébastien (Coll. privée).....	80
LVIII. AMBROISE DUBOIS : Théagène et Chariclée retrouvant Calasiris (Chambre de Théagène à Fontainebleau).....	80
LIX. AMBROISE DUBOIS : Théagène courtisant Chariclée (Chambre de Théagène à Fontainebleau).....	82
LX. FRÉMINET : La Chute des anges rebelles (plafond dans la chapelle de Fontainebleau)..	82
LXI. FRÉMINET : Noë sortant de l'Arche (plafond dans la chapelle de Fontainebleau)...	82
LXII. JOSSE DE VOLTIGEANT : La Descente de Croix (Marquis de Labriffe, à Neuville)...	84
LXIII. 1. — ARTISTE INCONNU : Ariane abandonnée.....	84
2. — ARTISTE INCONNU : Jason tuant le dragon. Coll. privée.	
LXIV. JEAN COUSIN FILS : Le Jugement dernier (Louvre).....	86

## TABLE DES MATIÈRES

---

	Page
Avant-Propos .....	V
Introduction .....	VII
I. État de la peinture française avant Jean le Bon .....	1
II. L'entreprise italienne d'Avignon, ses effets .....	11
III. Les ouvriers flamands au service de nos princes, mécénat du duc de Berry .....	20
IV. Les ateliers provençaux, puis Fouquet .....	29
V. Exemples de l'Italie suivis sous Charles VIII et sous Louis XII .....	39
VI. Règne de François 1 <sup>er</sup> . Le Rosso, Le Primatice .....	48
VII. Suite de l'École de Fontainebleau jusqu'à la mort de Nicolo .....	57
VIII. La peinture de portrait au xvi <sup>e</sup> siècle. Les Clouets et les Dumoutier .....	67
IX. La peinture d'histoire sous Henri IV .....	77
Bibliographie .....	87
Table des planches .....	91











\*  
ND541.D5

cop.1

AUTHOR

Dimier, Louis

toire de la peinture  
ise, vol.1

